Art unlimited

İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR, PARA İLE SATILMAZ, MART-NİSAN 2020, SAYI: 56, KAPAK: DARA BIRNBAUM FOTOĞRAF: REHAN MİSKCİ

DARA BIRNBAUM
Huo Rf, ABD'de yaşayan ve üreten sanatçının video temelli pratiğini ve 40 yılı aşkın çalışma hayatını yakından inceledi

ÇARŞAMBA TOPLULUĞU
Shulamit Bruckstein, Art Unlimited için başladığı yeni dosyasında çağdaş sanat, şiir, teori ve psikanaliz üzerine düşünüyor

ULAY
Ali Akay, performans sanatının oluşumunda büyük rolü olan ve 76 yaşında kaybettiğimiz sanatçının ardından bir yazı kaleme aldı

AK-SAYANLAR
Çınar Eslek'in farklı disiplinleri birleştiren dosyası bu sayıda Aylin Zaptçıoğlu ve Hakan Bıçakçı'yı ağırlıyor

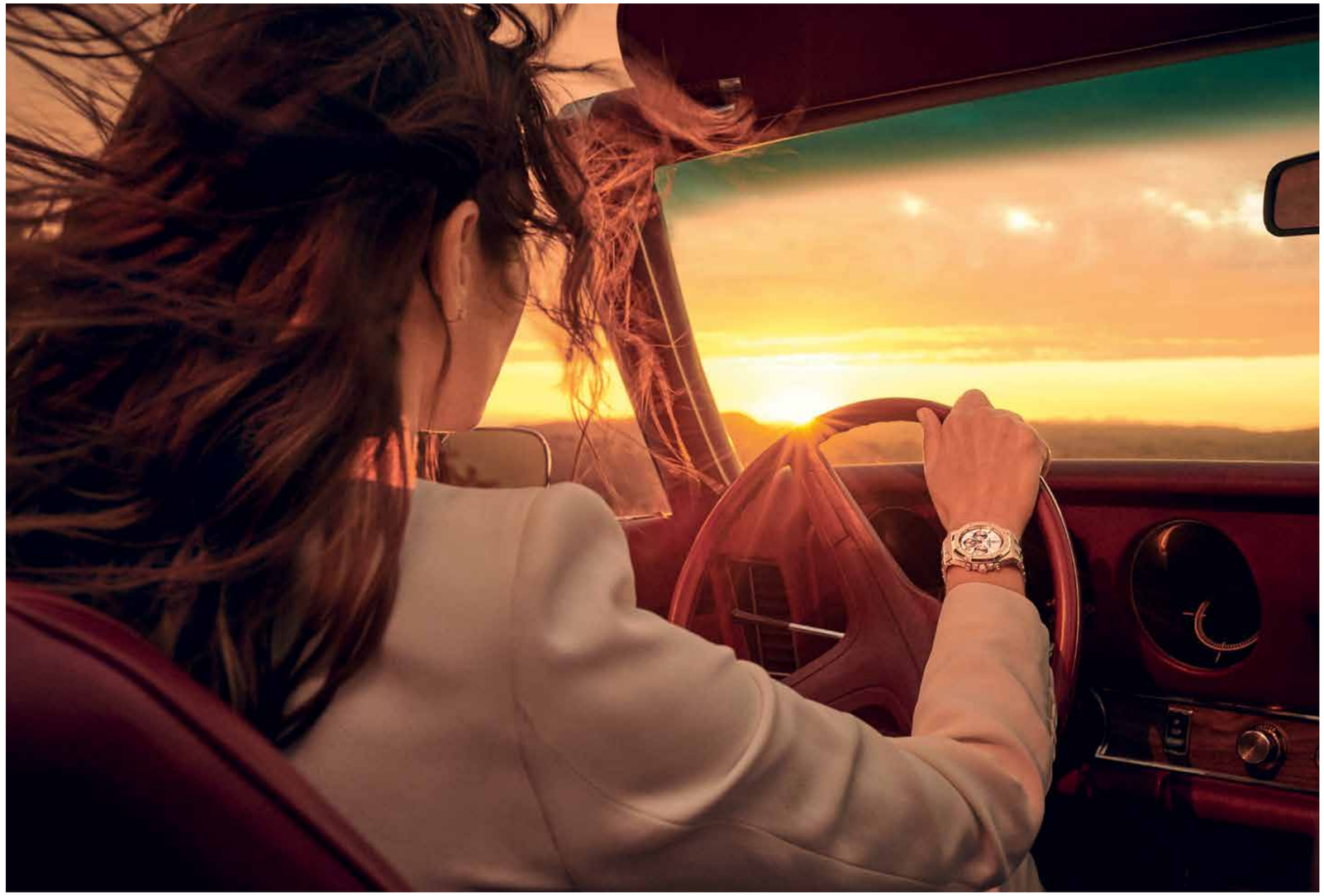
BORN IN LE BRASSUS

AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

Proud Partner of Art | Basel

RAISED AROUND THE WORLD



AUDEMARS PIGUET BOUTIQUE İSTANBUL : MİM KEMAL ÖKE CADDESİ, NİŞANTAŞI

Edito

Merhaba,

Tuhaf zamanlardan geçiyoruz... Bu yılki Venedik Bienali'ne de başlık olan "Tuhaf zamanlarda yaşayasın" Çin atasözünde de geçen ve pejoratif anlamda kullanılan "tuhaf" kelimesini sanki yaşıyor gibiyiz, öyle değil mi?

Tüm bu tuhaflıklarla mücadele etmek yöntemi olarak siz de benim gibi daha çok çalışmayı seçtiyseniz o zaman güzel haberlerim var. Art Unlimited bünyesinde artık çok daha geniş bir alana yayılarak yepyeni araştırma konularına yer vermeye başlıyoruz.

Öncelikle, bu sayıya henüz yeni hayata veda eden, performans sanatının ortaya çıkışında ve yayılmasında şüphesiz büyük rol oynayan Ulay'ı "ebedi dostu" olarak tanımladığı Ali Akay'ın kaleminden, son derece samimi bir metinden okuyacaksınız...

Yeni başladığımız dosyalarımızdan ilki bir süredir üzerinde itinayla çalıştığımız *Çarşamba Topluluğu* başlıklı çağdaş sanat ile teori, psikanaliz, feminizm, şiir arasındaki bağları araştıran, deneysel bir seri. Sevgili Shulamit Bruckstein yani House of Taswir'in önderliğinde, sevgili Sinan Eren Erk'in cömert desteğiyle yola çıkan dosyanın ilk bölümü *Çarşamba Topluluğu. Meret O.'nun Koltuğu* başlıklı sergiyi ele alıyor.

Aynı zamanda sevgili Didem Yazıcı ile *Sergileme Tarihi ve Küratöryal Gramer* başlıklı "sergi" kavramına odaklanarak Türkiye modern ve güncel sanat tarihi okuması yapmayı amaçlayan yeni bir yazı dizisi için yola çıkıyoruz. Türkiye'deki sergi tarihi yazımına katkıda bulunacak, bugün ve gelecekte önem taşıyacak bir konu olduğuna inancımız tam, motivasyonumuz çok yüksek!

Necmi Sönmez'in devam ettirdiği *Yürüyüş Notları* bu sayıda SAHA'nın düzenlediği Açık Stüdyo etkinliği esnasında tanıştığı sanatçı Larissa Araz ile devam ediyor. Çınar Eslek'in devam ettirdiği *Ak-sayanlar* ise Aylin Zaptçıoğlu ve Hakan Bıçakçı'yı ağırlıyor. *Ak-sayanlar* ile ilgili bir de müjdemiz var: Çınar ile birlikte *Ak-sayanlar*'da bugüne dek yer alan isimlerle birlikte, Mayıs ayının sonunda x-ist'te açılacak bir sergi hazırlıyoruz! Şimdilik daha fazla detay vermeyeceğim, daha fazla bilgi için bizi takipte kalmaya devam ediniz.

İlker Cihan Biner köşesinde Barış Acar metinleri üzerinden "eleştiri" konusuna eğilmeye devam ediyor. Murat Alat küratör Fulya Erdemci'yle "kamusal alanda sanat" ve Övül Durmuşoğlu küratör Adwait Singh ile Mardin Bienali özelinde konuştular.

Misal Adnan Yıldız *Tekil Çoğul Çoğul Tekil* başlığıyla devam ettiği yazılarında Ayşe Erkmen'in Mavi Taş'ını odağına aldıktan sonra bu defa serinin "çoğul" tarafına geçerek Rimini Protokoll'ün *Tekinsiz Vadisi*'nden yola çıkarak Perihan Mağden'den El Cezeri'ye, Mohammad Salemy'den Adam Greenfield'e alıntılarla ortaya çıkan introspektif, metodik ve eleştirel soruları Hito Steyerl, Wesley Goatley, Holly Herndon ve Egemen Demirci'nin pratikleri etrafında şekillendiriyor.

Sanatçı Rehan Miskci'nin Soho'da yer alan atölyesinde fotoğrafladığı kapak konuğumuz Dara Birnbaum -tabiri yerindeyse New York'un Gülsün Karamustafa'sı- 40 yılı aşkın üretim hayatının dönüm noktalarını Huo Rf ile samimi bir söyleşide paylaşıyor. Türkiye'de sanatsal üretimini yakından tanımadığımız sanatçının dünyanın diğer ucundan hissettiği benzer hassasiyetlerle bezediği yapıtlarını paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz.

Aykan Safoğlu'nun Türkiye'de gerçekleşen ilk kişisel sergisini Seçil Epik'in; Gritchenko'nun kapsamlı *İstanbul Yılları*'nı Evrim Altuğ'un; Cevdet Erek'in Arter'de görülebilecek Bergama Stereotip adlı yerleştirmesini Kerem Ozan Bayraktar'ın; Cansen Ercan'ın zıtlıkları bir arada bulunduran resimlerini Ali Kayaalp'in kalemleri aracılığıyla sizlere aktarmanın mutluluğunu yaşarken Civan Özkanoğlu ile Sevim Sancaktar'ın; Berkay Tuncay ile Ulya Soley'in ve Dilek Winchester ile [çok uzun zamandır yazı yazması konusunda ısrarcı davrandığım] sevgili Yasemin Özcan'ın bir araya geldikleri çok kıymetli "sanatçı sohbetleri"ne Art Unlimited aracılığıyla mekân yaratabilmenin heyecanını yaşıyorum. Şu an bu satırları yazarken -hissettiğim kişisel ve evrensel onca üzüntüye ve kaygıya rağmen- nefesim hızlanıyor, gülümsememe engel olamıyorum.

Umarım okurken siz de benim kadar keyif alırsınız.

Merve Akar Akgün

İÇİNDEKİLER

14 Kıvrım: Palimsest metinler IV
İlker Cihan Biner

16 Ulay ile birlikte olmak: Performansın dili
Ali Akay

22 Kamusal alanda sanat
Murat Alat

24 Cevdet Erek'in haritalamaları
Kerem Ozan Bayraktar

32 Eski sorunlara taze perspektifler
Övül Ö. Durmuşoğlu

38 Başrolde bir robot
Misal Adnan Yıldız

46 Yokluğuyla var
Yasemin Özcan

50 Sergilerden geriye ne kalır?
Didem Yazıcı

54 Dara Birnbaum
Huo Rf

63 Çarşamba Topluluğu
Shulamit Bruckstein/ House of Taswir

74 Gritchenko'nun hasretine Meşher kremi
Evrim Altuğ

78 Görünmez hikâyeler
Ali Kayaalp

82 Bir iz sürme hikâyesi
Seçil Epik

86 Bir deneyim yaşatmaya çalışmak
Necmi Sönmez

90 Ak-sayanlar
Çınar Eslek

94 İnsan ne tuhaf, ne hoyrat, ne şaheser ve nasıl ilkel hayret
Ulya Soley

96 İmge, im, i...
Sevim Sancaktar

unlimited

Genel yayın yönetmeni
Merve Akar Akgün
merve@unlimitedrag.com

Reklam ve proje direktörü
Hülya Kızılırmak
hulyakizilirmak@unlimitedrag.com
0532 266 4474

Dijital reklam direktörü
Aydın Kızılırmak
aydin@unlimitedrag.com

Unlimited Publications fotoğraf editörü
Elif Kahveci

Art Unlimited gösteri sanatları editörü
Ayşe Draz Orhon

Architecture Unlimited
Sena Altundağ

Design Unlimited
Liana Kuyumcuyan

Dijital yayın koordinatörü
Selin Çiftçi

Unlimited Agenda
İlayda Karagöz

Katkıda bulunanlar
Ali Akay, Murat Alat, Evrim Altuğ, Kerem Ozan Bayraktar, İlker Cihan Biner, A. Shulamit Bruckstein Çoruh, Övül Ö. Durmuşoğlu, Seçil Epik, Sinan Eren Erk, Çınar Eslek, Ali Kayaalp, Rober Koptaş, Rehan Miskci, Yasemin Özcan, Ümit Özdoğan, Sevim Sancaktar, Ulya Soley, Necmi Sönmez, Didem Yazıcı, Misal Adnan Yıldız

Tasarım
Vahit Tuna

Tasarım ve uygulama
Ulaş Uğur

İletişim Adres
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul
info@unlimitedrag.com
@unlimited_rag

Baskı
SANER MATBAACILIK
Litrosyolu 2. Matbaacılar Sitesi 2BC3/4 Topkapı-İstanbul
0212 674 10 51
info@sanermatbaacilik.com

Yıl: 11 Sayı: 56

İki ayda bir, yılda beş kez yayımlanır.
Para ile satılmaz. Bütün yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Yazı ve fotoğrafların tüm hakları Unlimited'a aittir.
İzinsiz alıntı yapılamaz.

Yayın sahibi
Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Meşrutiyet Cad. 67/1 34420 Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul

Çift taraflı «WOW»
desenli 90x90
ipek twill pembe eşarp.
İki eşarp bir arada.

HERMÈS
PARIS

Yenilik yolda.

Publicis EtNous

Abone olun,
sanata destek olun.

unlimitedrag.com/subscription

unlimited

Art **unlimited**

1 yıllık abonelik (6 sayı)

Yurtiçi 400 TL
Yurtdışı 800 TL

Art **unlimited** *Architecture Design*

1 yıllık abonelik (8 sayı)

Yurtiçi 600 TL
Yurtdışı 1.000 TL

Ödemelerinizi nakit ya da hesaba havale şeklinde yapabilirsiniz.
Hesap bilgisi: Garanti Bankası Galatasaray Şubesi TR44-0006-2001-6719-0006-2970-59 Galerist Sanat Galerisi A.Ş.
Havale yaparken açıklama kısmına *UNLIMITED ABONELİK* olarak belirtmenizi rica ederiz.
**Kimliklerini ulaştırdıkları takdirde öğrenciler ve öğretim üyelerine %20 indirim uygulanır.*
İletişim için: info@unlimitedrag.com
Adres: Meşrutiyet Cad. No: 67 Kat:1 Beyoğlu, İstanbul, Türkiye

YENİ RANGE ROVER EVOQUE
GÖZ ALICI

LAND ROVER
ABOVE & BEYOND

Yeni Range Rover Evoque, dikkat çekici detayları, ClearSight teknolojisi, 10'' Dokunmatik Touch Pro Duo ekranı ve göz alıcı tasarımı ile Borusan Otomotiv Land Rover Yetkili Satıcıları'nda ve Land Rover Online Satış Platformu'nda.*

*Yeni Range Rover Evoque, 2.0 lt 150 BG ve 180 BG motor seçenekleri ile sunulacaktır.

landrover.com.tr

Borusan Otomotiv

Çarşamba topluluğu

Çağdaş Sanat. Sanatsal Araştırma. Psikanaliz.

II. bölüm Art Unlimited'in gelecek sayısında!

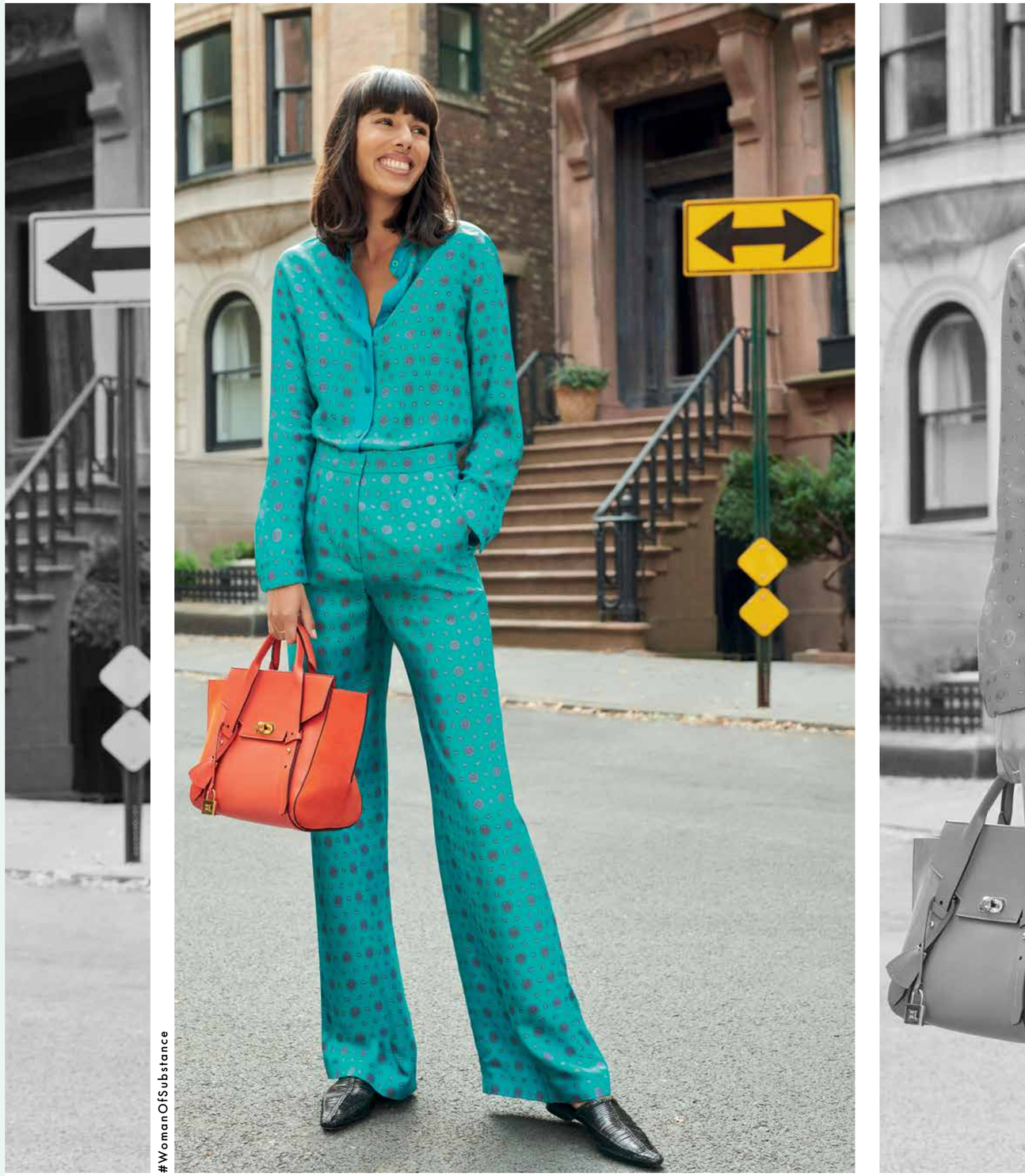
Ah, ne güzelsin, aşkım, ah ne güzel!

Çarşamba Topluluğu. *Meret O.'nun Koltuğu* serisinin ikinci bölümü arzu, haz, aşk ve ihanet kavramlarını ve bu kavramların klasik psikanalizde nasıl yer aldığını inceliyor. Bu bölüm temelini, hayali sanatçı Ana Sontag'ın House of Taswir tarafından gerçekleştirilen *Çarşamba Topluluğu* sergisindeki, *Şarkıların Şarkısı*'ndan, İbn Arabi'den, rabbani ve kadim metinlerden olduğu kadar Hélène Cixous, Geneviève Morel ve Jacques Lacan'ın yazdıklarından parçalar taşıyan şiir bandından alıyor. İkinci bölümün görsel anlatısı Berlinli sanatçı Rebecca Raue'nin daha önce 2017 yılında Berlin'de gerçekleşen *Güzel Geleceğimizden Manzaralar* sergisinde gösterilen *Kalila wa Dimna* serisini (2017) referans alıyor.

Shulamit Bruckstein/House of Taswir, İstanbul-Berlin, Şubat 2020

REBECCA RAUE, KALILA WA DIMNA SERİSİ, 2017

unlimited



ESCADA

ETİLER SUADİYE MAÇKA ANKARA 0212 287 29 96

Palimpsest metinler IV: Kaçış mümkün

KIVRIM

İlker Cihan Biner

Kıvrım Barış Acar'ın metinleri üzerinde durmaya devam ediyor. İlker Cihan Biner bu sefer göçebe düşünce, öznellik krizi ve eleştiriye değiniyor

1.

Barış Acar'ın *Ekphrasis* serisinin *Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler* bölümünde *Sanat Tarihinde Göçebe Düşünce Mümkün mü?* adında bir metni var.

Yazı, Deleuze&Guattari'nin göçebe tanımıyla başlayıp Nancy'nin gitmek/yola çıkmak fiiline gönderme yaparak devam ediyor. Yazar özgürleşme süreçlerine atıfta bulunup göçebeyi aşina olmayana, bilinmeyene doğru hareket olarak görüyor. Acar metninin ortalarına doğru şöyle diyor: "Düşünce ancak göçebenin gitmesindeki yer değiştirmeyi başarabilirse değer kazanacaktır."

Bu kısa yazı parlak başlayıp fikrin gücüne işaret ederken tam orta yerinde bir eleştiriye girişerek tarih yazımı geleneğine değiniyor. Çağdaş sanat yazımının içine gömüldüğü krizin altını çizen yazar mevcut halin sosyoloji ve felsefeyle kısıtlanmasındaki çelişkiye işaret ediyor.

Aynı zamanda Foucault'nun, Derrida'nın, Deleuze'ün, Rancière'in isimlerinin sıkça dolaştığını ama hakkının verilemediğini söyleyen Barış Acar göçebe düşüncenin yaratımı için önce evi terk etmek zorunda olduğumuzdan söz ediyor.

Palimpsest serisine başladığımdan beri yolda olduğumu söylersem abartmış olmam. Hukukçu olmaktan vazgeçmiş, yaşamını sanat yazarak devam ettiren biri olarak çetin süreçlerden geçtiğim muhakkak. Zaten Acar'ın kast ettiği evi terk etme mevzusu bu serinin altyapısını oluşturuyor.

Öte yandan yazar yalnızca bu yazısında değil, pek çok metninde veya söyleşilerinde sık sık sanat tarihi yazımına değinir. Çağdaş sanata dair eleştirinin sinik alaycılığa dönüşmesine ve salt sosyolojik argümanlarla yargılanmasına karşı çıkar. Böyle bir krizin ortasında vardığımız yerin sahnesini değiştirip yeni baştan konuşmanın, yazmanın önemi işaret edildiğinde çıkıp gitmenin değeri ortaya çıkıyor. Yalnız göçebe düşüncenin sanatla bağlantısını vurgularken geçen yazıda hızla oluşturmaya çalıştığım eleştirmen konumuna dair bazı yerlerin kapalı kaldığını söylemek zorundayım. Çeşitli yerlere biraz daha nefes aldırmalı ve oraların eylem sahasını genişletmek durumundayım. Çünkü muhabirlikle birlikte gelişen sanat yazımı mevzusu hiç de göçebe düşünceden uzak bir yerde değil. Sadece bir metne büyük sorularla başlayış her zaman bazı tehlikeler barındırır. Sualin altında kalma riski yazıyı yüzeyde bırakabilir. Isınma turlarıyla problemlerin ya da konuların etrafında dolaştıktan sonra derinlere dalış ancak metne nefes aldırır. O halde dev bir soruyla diziyi indirgemek yerine bazı meselelere dair birkaç şerh düşmek istiyorum. "Eleştiri metnini yazanından bağımsız yere koyabilir miyiz?" sorusuyla başlamıştım. Sualle birlikte muhabirliğin bildiğimiz anlamını ters yüz etmeye giriştim. Ama Barış Acar'ın üretimlerine dair perspektif geliştirirken bu konumu kullanabilmek kıymetli olsa da öznellik metafiziğine gömülmek istemem. Yazarın metinlerine eğilirken spekülatif bir eleştirmen idealizminden uzak durduğumu söyleyebilirim.

Geçen yazıda bedenini direnişe çeviren eleştirmenin erişilmesi zor, bastırılmış anlatıları gün ışığına çıkarması ya da palimpsestin disiplinler arası kesişim sahası olması gibi ifadeler bahsettiğim metafizikte düğümlenmiş görünüyor. Bu karışıklığı giderebilmek için bağıntısallık kavramını yeniden tartışmakta fayda var. Sanat tarihi yazımı, eleştirmenin konumu gibi birbirine sarılan eylemlere dair daha açık hareket etmenin yolu mefhumun tehlikelerini tartışmaktan geçiyor.

2.

Kant'ın 1781 tarihli *Arı Usun Eleştirisi* önemli bir metin olma özelliği taşır. Fakat eserde filozofun bağıntısallığı tanımlama biçimi problemler barındırır. Öznellikle nesnelliğin etki alanlarını birbirinden bağımsız düşünmenin imkânlarını ortadan kaldırır. Metafiziğe gömülen kavram cılız hale gelir. Eleştiri oklarını böyle bir düzleme çevirmemin sebebi insan merkezcilikle ilişkili. Eleştirinin eleştirisi diyebileceğim hat üzerinden kavrama dair çekincelerimi sıralamanın kuşkusuz eleştirmenin konumuyla bir bağlantısı var. Kant'ın bağıntısallık nosyonundan devam ettiğimizde; filozof için dünyadaki nesneler kendilerini içerir ve aynı zamanda gözlem içinde ortaya çıkmalarını sağlayan öznel niteliklere sahiptirler.

Öyleyse insanın kendisi bilinemez ama düşünülebilir. Buna karşın bir şeylere dair rasyonel bilgiye sadece gözlem yoluyla, nesnenin temsil edilmesine izin verdiği kıstaslarda erişebiliriz. Böylelikle madde benliğin bakış açısıyla bütün olarak öznel biçimlerde vücut bulur. Fakat problem tam da burada belirir. Rasyonel bilgiye konulan sınırlarla karşılaşırız. Fikrin nesneye erişimi hudutlarla sarmalanır. Nesne yalnızca düşünülebilir hale gelir. Bir de verilmişlik nosyonu var. Yani nesnenin dünyanın parçası olduğunu görebilmemiz için ancak özneyle yüzleşmesi gerekir. Kant'ın düşüncesinin varsaydığı bu unsurlar beraberinde insan merkezciliği getirir.

Ortaya çıkan zayıf bağıntısallık geçmişe dair neleri akla getirebilir? Nitekim akla gelmeyenler ve dahası uzay-zamanla ilişkili düşünülmeyen şeyler olduğunu iddia etmekte bir sakınca yok. Gözden kaçırılan hususlar yer küre ya da cansız varlıklar, hayvanlar, bitkiler olabilir. Hazır göçebe demişken; belirtmekte fayda var. *Planet* sözcüğünün kökeni eski Yunancada göçebe anlamına gelir. Evrenin sürekli hareketi, her şeyin her şey etrafında dönmesiyle beraber bir göçebelik söz konusu. Depremlerle sarsılıp duran, yanar dağlarla dolu yer küre aktif, canlı ve durmadan değişiyor. Barış Acar'ın *Sanat Tarihinde Göçebe Düşünce Mümkün mü?* yazısında Nancy'nin insana özgülediği dinamik yer değiştirmeye dair fikirlerinin bu bağlantıyla beraber eksik kaldığını söyleyebilirim. Nihayetinde sahanın değişimiyle beraber başka bir topolojinin inşası devreye girer. İmgelerin kodlanış biçimi kırılarak farklı formlarda görüş açıları oluşur. Düşüncenin duygusu özne ve nesnesine karşı çıkmak yerine neyin nerede hangi biçimlerde kök saldığına bakmaya başlar. Gerçeğin morfolojisinin değişimini ele alan bu yaklaşım kesintisiz haritalar oluşturarak dikey konumlarımızı parçalar. Noktasız topoloji sürekli değişimi ve hareketiyle göçebeliği vurgular.

Şimdi yazının başında şerh düştüğüm metafizik sorununa daha rahat değinebilirim. İnsan merkezcilikle çevrelenmiş bağıntısallığa musallat olan öznellik krizini aşmaya çalışmaktan bahsediyorum. Eleştirmen bir meseleyi ele alırken yer kürenin hareketi gibi veya insandan önce gelen olguları değerlendirebilmesi önemli. Çizgisel zaman anlayışını aşan bu duruma dair şunu söylemekte fayda var: Oluşan/oluşmuş koşulları yazıya dökmek onları nesnelere dönüştürür ve böylece antropolojik olarak ele alınmalarını sağlar. İşte nesne/maddenin konumundaki radikal kırılma zayıf bağıntısallıktan koparak verili olmayana açılır. Dünyaya nasıl baktığımız meselesi maddenin tesadüfiliğiyle ilişki kurar. Göçebe düşüncenin artık insan merkezcilikten çıkıp nesneleri bütünlükleri içinde görebilmenin palimpsestvari konumunu Barış Acar'ın *Ivır Zıvır Şeyler* metninde de görürüz. Yazar Gülten Akın'ın *İlk Yaz* şiirine göndermeyle başlayan yazısında resimde boyanın eriyişi gibi dokuyu esas kuranlarla ilgileniyor. Karşıtlıklar üzerinden düşünmeye alıştırılmış cılızlığı da eleştirirken küçük şeylerin varlığını olumluyor. Önemsizin arkeolojisi anlatmaya girişmenin hem göçebe düşünceyle hem de tarih yazımıyla ilişkisi var. Yalnız *Kıvrım*'a ayrılan yerin sonuna geldiğim için burada bırakmak durumundayım.

Geçen yazı "Baudelaire'in yıllar önce fısıltısını duyduğu orman" ifadesiyle bitmişti. O ses Yontma Taş Devri'ne kadar gidebilir mi? Tarih yazımını geniş çapta kurup sanat ile arkeolojinin ve hatta antropolojinin imkânlarında yolculuk mümkün müdür? Arkeolojik tabakalara hapsolmuş mamut resimlerini nasıl konuşacağız? Önemsizin arkeolojisi dedim ve işte yine Barış Acar'ın *Sanat Tarihinin Nesnesi* yazısına geliyoruz. Bir sonraki yazıda meseleyi açmaya devam edeceğim.

THE ART OF COFFEE

Here at Kurukahveci Mehmet Efendi, we've been taking an artisanal approach to all matters coffee ever since we first opened our doors in 1871.
So it's only natural that we should also work with fellow artists and craftsmen on such things as store design, logo, and livery.
Our latest line of cups and saucers is a continuation of this venerable tradition.
Designed and produced for aficionados with the same loving care,
you can find our new demitasse sets at our newly-opened store in Eminönü.

www.mehmetefendi.com

Yazı: Ali Akay

Ulay ile birlikte-olmak: *Performansın dili*

ULAY, S'HE, 1973, AUTO-POLAROID TYPE SX 70

Ulay olarak bilinen Alman asıllı sanatçı Frank Uwe Laysiepen, 2 Mart 2020 tarihinde, 76 yaşında, bu dünyaya veda etti. Sanatçıyı "ebedi dostu" Ali Akay'ın metniyle, saygıyla anıyoruz

Pera Müzesi için bir Balkan sergisi hazırlamaktaydım, adı: *Balkanlardan gelen Soğuk Hava* (10 Kasım 2016-07 Mayıs 2017). Yıllar süren hazırlık aşamasında, sergi toplantıları için Ljubljana'ya ilk gidişimde, önce eski öğrencim ve artık arkadaşım Ajhan Bajmaku ile buluştuk. Toplantıya katılan Museum and Galleries of Ljubljana müdürü Blaz Persin ve küratörü Alenka Premrov ile birlikte bilhassa IRWIN adlı sanatçı grubundan arkadaşlarım bu konuda bana destek olmak istemekteydiler. (Onların sergilerini daha önce beraber gerçekleştirmiştik). Birlikte Şehir Müzesi'ne ait kamusal bir galeri olan Mestna Galeri'de toplantılara katılmıştım. Toplantı yoğun geçiyordu. Onlara serginin öznesinin "Balkan Dağları" olduğunu söylediğimde, önce şaşırmışlardı. Tek başıma bütün Balkan bölgesi için çalışmam gerekmişti. Bu coğrafi ve sanatsal bölgeyi, bir şekilde, çeşitli seyahatlerle ve okumalarla tanımaya çalışmaktaydım. 2000'li yılların ortasından beri Balkanlar üzerine düşünüyor ve okuyordum. Ama daha doğru olması için Alenka Premrov ile birlikte çalıştık.

İlk olarak sergi hazırlıkları söyle başladı: Kosova'da Priştine ve Prizen'e, yine oralı olan iki öğrencim, Ajhan Bajmaku ve Sezgin Boynik ile Priştine ve Prizenli arkadaşlarıyla hem konferans vermek hem de bir video bienaline küratörlük etmek üzere gittiğimde, ilk Kosova izlenimlerimi oradaki yerel bir gazeteye yazmıştım. Bazı Kosovalılar o zaman Birleşmiş Milletler'in kontrolünde olan ve daha ülke olarak tanınmayan bu topraklara *UNMİKistan* diyorlardı. Birleşmiş Milletler askerlerine verdikleri ad (araba plakaları) ile kendi ülkelerini birleştirmekteydiler. Zaten otelimde BM askerleri kalmaktaydı. Yabancı veya turist pek yoktu. Bir sürü kafe ana caddeyi yol boyunca çerçevelemekteydi. Ajhan kafeleri çok seviyordu. *Illy* marka kahvenin bulunduğu kafeler Euro kullanıyorlardı ve Paris'te orta halli bir kafede içilen kahveyle aşağı yukarı aynı fiyatın ödendiği yerlerdi. Yemekler ve lokantalar değil ama, bir bakıma, modernliği veya belki de dönem icabı post-modernliği ifade eden unsurlar bu kafelerdi. Seyahatte, külüstür bir arabayla Prizen'e de gitmiştik. Arabayı onların arkadaşı Samir kullanmaktaydı. Prizen'e daha sonra birkaç defa DokuFest adlı belgesel ve kısa film festivaline jüri olarak da gittim. Belgesel filmler ile birlikte konuşmalar ve paneller düzenlenmekteydi. Türkçe konuşulan bu şehrin bana en çarpıcı gelen yanı, Türkiye'nin Karadeniz kasabalarına benzeyen haliydi. Kosova deyince zaten köfteler ve etler meşhurdu.

Ljubljana ise bambaşka bir yerdi. Kosova'ya benzemiyordu. Başka bir Avrupa şehri gibiydi. Zaten ilk olarak orada bulunmuyordum. *Demir Perde* zamanında, 1977 yılında, arabayla tüm Balkanları kat ettikten sonra bana şaşırtıcı gelen bu şehrin Avrupalı görünümünde oluşuydu. Şehrin canlılığı o zamandan aklımda kalmıştı: Gece hayatı ve barları vardı. Burası, diğer yerlere nazaran Soğuk Savaş döneminde bile, dışarıdan gelenler için *Batı Avrupalı* bir yer olarak gözükmekteydi. Belki de bu şehrin Avusturya ile yakınlığı onu *Doğu Bloğu* vaziyetinden uzaklaştırmaktaydı.

Akan nehrin iki yanında yine kafeler ve lokantalar dizilmişti. Yeşil bir şehir, sanki ekolojist bir yönetime sahipmiş gibiydi. Daha sonra zaten diğer toplantılar için gittiğimde gördüğüm bu şehrin Avrupa Birliği içinde bulunan en *Yeşil Şehir* olduğunu öğrenmiştim. Hatta bu şekilde bir ödül aldığını... 2017 yılında yapmış olduğum, *Mırıltı* adlı, Türkiye'den katılan üç sanatçının (Ayşe Erkmen, Seza Paker, Ali Kazma) olduğu sergide bir duvar sorununun çözerken Ayşe Erkmen bu yeşilliğe bir gönderme olarak *in situ* bir yerleştirme yapmıştı. Tüm eserler bir "mırıltı" üzerine kuruluydu.

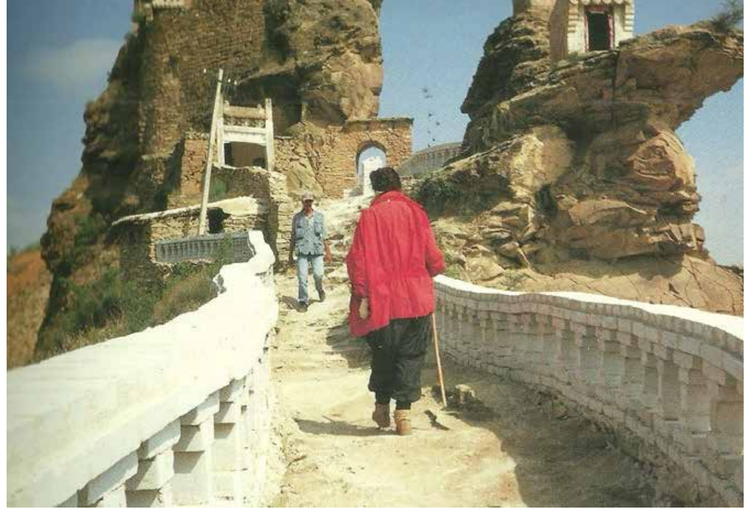
Bu topralara ilk seyahatim sırasında, hem Slavoj Žižek hem de Ulay ile karşılaşmam söz konusu olacaktı. Žižek'i zaten İstanbul'da daha evvel tanımıştım. Sıra Ulay ile karşılaşmaktaydı. Balkan sergisi için onları da serginin içine almak istiyordum. Ajhan Bajmaku, önceden buluşmamız için Ulay ile temas kurmuştu. Ama Žižek o sırada ya hastaydı ya da orada yoktu. Nihayetinde, Ulay ve eşi Lena Laypsieck bizi evlerinde bekliyorlardı. Nehre bakan güzel ferah ve aydınlık bir ev... Ulay ile sıcak bir temasımız oldu ve zaten daha sonra İstanbul'da Açıkekran'da video işlerinden sergisini gerçekleştirdiğim zaman bu dostluk büyüdü, ebedileşme yoluna girdi. İkimiz de gırgırı ciddilikle birleştirmeyi seviyorduk. Sigara ve içki konusunda da aynı yerlerde olduğumuzu düşündük ve gördük. O, benden fazla sigara içmekteydi, zaten benim gibi *okazyonel* sigara içen biri için, bu normaldi!

Daha sonra, Zürih'te Cabaret Voltaire'de, *Manifesta* sırasında, Ulay bir performans daha gerçekleştirmişti: Dada'ya yapmış olduğu bir göndermeyle, yer altından gelip, asansörden bir ölü gibi çıkıp, yavaş yavaş ilerleyerek oturduğu masa başında buz haline geliyor, Dada kitabının ilk baskısını elleriyle ısıtarak ona hayat veriyordu. Buzlarını çözerek, tarihi bugüne getirip, canlandırmak üzere bu performansı yapıyordu. Ve sonra dördümüz çıkıp (Ulay, ben, Seza Paker ve Lena Laypsieck) bira içmek için bir terasa oturduk. Telefonla beni arayan Osman Erden havaalanından gelip her zamanki gibi adetten beyaz gömleğine eşlik eden bir şişe votkayı çıkardığında, Ulay da biz de çocuklar gibi gizli gizli kahveden ısmarladığımız biraların içine votka dökerek içtiğimiz biraları -eski İstanbul adeti bir laf ile söylemek gerekirse- *Arjantin*'e (bira ve votka karışımı) çeviriyorduk.

Bu dostluk, yine başka bir sefer, performans sanatçısı Ulay'ın anlık bir performansına eşlik etiğimde iyice pekişti. İstanbul Bienali sırasında, onunla birlikte, Bienal partisinin yapıldığı evdeki havuza atladığımızda, ikimiz de "şık havayı" birden bire "eğlence havasına" çevirmiştik. Arkasından Ulay, tabii ıslak elbiseleriyle yaptığı ısınma dansıyla, deyim yerinde olursa, Bienal partisini "patlatmıştı". Sonra İstanbul eğlence hayatı devreye girmişti: Asya tarafından Avrupa tarafına tekneyle dönmekteydik. Bir özel tekneden başka bir özel tekneye tekila transferi buzlu bardaklarla geliyordu. Ulay, rakı ve şaraptan sonra ısınmak için tekilaya geçmek için sorusunu sormuştu; ama teknede bulunmayan içkinin bir telefon sonrasında anında buzlu bardaklarla gelmesi onu şaşırtmıştı. Avrupa'nın birçok yerinde bunun gerçekleşmesi zordu (*absürt*)! Zaten Ulay da ertesi gün kendisiyle yapılan söyleşide "ne Paris ne Londra, zaman İstanbul zamanı" diyerek, İstanbul'a methiye düzmekteydi.

Tabii, Ulay'ın İstanbul macerası bu şekilde kalmadı, devam etti ama bu sefer sanal bir şekilde... Pera Müzesi'ndeki Balkan sergisine, daha evvel de göstermiş olduğum ve aslında Türkiye'yi direkt ilgilendiren, 1975'ten bir videosunu koymuştum. Bu, bir performansa aitti. Berlin'de, Ulay, Milli Müze'ye gelip, Hitler'in ve Alman milliyetçiliğinin ikonu olan Spitzweg adlı ressamın tablosunu koleksiyon sergisindeki yerinden kaldırıp, elinde bu eserle kaçmaya başlıyordu. Ulay'ın peşinden bekçiler koşuyordu. Tablo kolunun altındaydı ve dışarı çıkarak hızla uzaklaşıyordu. Performansı iyi hazırlayan biri olarak (bir hafta boyunca müzeyi izleyip takibe almıştı) ve oldukça sportif olan lastik ayakkabılarının da avantajıyla bekçilerin çok önünden koşarak uzaklaşarak araya mesafe koyan Ulay, kendisini orada bekleyen bir minibüse atlayıp, eserle birlikte hızla kaçıyordu. Ve sonra, karlar altındaki Kreuzberg mahallesine gidip, oradaki Türk bir ailenin evine gelerek duvardaki kopya bir resmi indirip, yerine müzeden kaçırılan resmi bir geceliğine asıyordu. Tüm performans videoya çekilmişti. "Bir suç olarak sanat" performansıydı. Belki de, Thomas de Quincy'nin *Bir* Güzel Sanat Eseri O*larak Kabul Edilen Cinayet* kitabına da gönderme yapmıyor değildi? Suç ile sanat birbirlerini takip etmişti zaten, bazı zamanlarda ve tarih boyunca... Performansın sonunda Ulay kamuya ait bir telefon kabininden Müze'yi arayıp, müze küratörüne "polise gitmeyin bu bir performanstır, yarın size eseri geri getireceğimi taahhüt ediyorum," demekteydi (müze küratöründen tablonun zedelenmediğine dair bir kağıt istemişti). 1970'li yılların özgürlük ortamı içinde müze küratörü de bunu anlayışla karşılayarak performansın gerçekleşmesini kabul ediyordu. Ama yine de, bu

ULAY, THERE IS A CRIMINAL TOUCH TO ART, 1976



MARINA ABRAMOVIĆ VE ULAY, THE LOVERS: THE GREAT WALL WALK, 1988

performansı tartışmak üzere randevuya gittiğinde, tüm terör polisinin (1970'li yılların RAF -Kızıl Ordu Fraksiyonu- zamanında) etrafı sarmış olduğunu da görmemiş değildi. Berlin'de Türklerin, yabancı göçmen işçi olarak aşağılanmasına karşı bu performansı gerçekleştirdiğini söylüyordu.

Fakat şansa bakın ki, bu haber gazetelere ve televizyonlara çıkmış ve Alman şovenleri de bu olaydan pek memnun olmamışlardı. Bu yüzden bir gün sınırdan geçerken bir polis memurunun kendisini tanıması yüzünden başı belaya girmiş ve ait olduğu ülkenin pasaportunu bırakmak zorunda kalmıştı. Almanya'nın pasaportunu bırakıp, yaşamaya başladığı Amsterdam'ın, Hollanda'nın vatandaşlığına girmişti. Kader o ki, Pera Müzesi sergisi sırasında davet ettiğim şekilde, İstanbul'a gelecek ve performans üzerine bir konuşma yapacaktı. Ama...

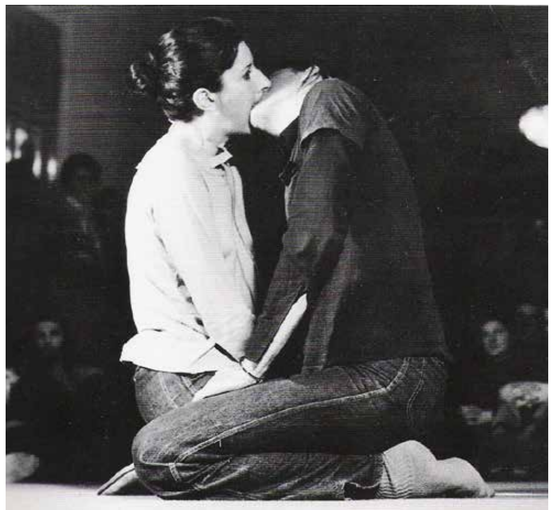
Ulay'ın konuşmaları olağanüstü anlaşılır olduğu kadar aynı zamanda da bir o kadar siyasi ve felsefiydi. Bu heterojenliği büyük bir başarıyla birleştirmekteydi. Çok etkileyici bir konuşma tarzı vardı. Biz, onunla aramızda "ebedi dost" kavramını kullanmaktaydık. Ben *éternel* kelimesini kullanmaktaydım, o ise *forever* diye söylüyordu. Felsefi bir kavramı popüler hale hiç bozmadan sokması müthişti. Yani, talihsizlik o ki, tam da Ulay'ın İstanbul'a olacak seyahati sırasında Hollanda ile Türkiye'nin arası bozulmuştu. Beyoğlu, İstiklal Caddesi'nde garip insanlar ellerinde bıçaklarla Hollanda'yı temsil ettiğini düşündükleri (futbol seyircisi holiganlığı) portakalları bıçaklıyorlardı. Bu görüntü unutulacak gibi değildi: Komik mi yoksa acıklı mı, anlaşılabilir gibi değildi! Daha o sıralarda Türkiye'de, bu garip davranışlar oldukça yeniydi ve sonrasında devam edecek olan "çılgınlaşmanın" belki de ilk evreleriydi. Ulay, İstanbul'a gidip gitmemek konusunda Türk Konsolosluğu'nu aramış ama tatmin edici bir cevap alamamıştı. Yıllar evvel Alman Polisi'nin yaptığının başka türlüsünü İstanbul Havaalanı'nda yaşamak istemedi ve dolayısıyla gelmekten vazgeçti. Tarihin oyunu oydu ki, Türkiye'yi onurlandıracak (göçmen Türklerin evine yerleştirmişti Alman Milli ressamını ve Almanların "misafir işçi" diye adlandırdıklarının evi seçmiş ve eserle burayı süslemişti) bir harekette bulunmuş; ama yıllar sonra, bu sebepten dolayı değiştirmek zorunda kaldığı pasaportu ona başka bir oyun oynamıştı: İstanbul'a gelmekten, riziko almamak üzere vazgeçmek.

Son olarak Londra'da, Richard Saltoun Galeri'deki sergisine davet etmişti ama yine pasaport meselelerinden ve vize sorunlarından (Londra için kolay vize alınmıyordu) bu sergide ona eşlik edemedim. Ve sergisini göremedim. Sınırlar her zaman böyle oyunlar oynamakta. Hala izlemekte olduğumuz "mülteci krizinde" de görülebildiği gibi.

Ulay dosttu; insandı; ama asıl, öncü bir sanatçıydı: Polaroid fotoğraf makinaları ilk çıktığında, bunlarla performanslar gerçekleştireceğini anlayarak bu malzemeyi kendi sanatına edinmişti. Zaten Marina Abramović ile performanslarında, riskli olduğu kadar ince çizgiyi tutturan bedensel kuvveti onu her zaman başarılı kılmıştı. Her zaman nazikti; her zaman ilginç performanslar gerçekleştirmekteydi. Her zaman bedenini kullanmaktaydı. Ve inceliğiyle bakışındaki tavlayıcı zekası birleşmekteydi. Abramović ile ayrılma performansı olan Çin Seddi yürüyüşünde bile kendisi zor alanda yürümeyi seçmiş ve daha rahat olan yolu, partneri Marina'ya bırakmıştı. Beden sanatı ve video fotoğraf kesişmesinden bir düşünce ortaya çıkarmıştı.

İkisi de çağdaş performans sanatının büyük ustalarıydı. Şu anda açık olan Sabancı Müzesi sergisi (daha görmedim ama) herhalde İstanbul sanat tarihi içinde muhakkak görülmesi gereken sergilerden biridir. Ulay da Türkiye'yi sevdi. Türkiye sanatseverleri ve sanatçıları da onu çok sevdi. Performansın akıl ve bedenin birleşmesinden geçtiğini, çift olunduğunda bile tek vücut olabilmenin kesinliğini sanat dünyasına gösterdi sanırım. Bedensel hareketin sözel olduğunu da... Sadece dil değil, vücut dilinin ifadesi üzerine odaklanmayı bildi. İfade edilenin, bir özneye ait ifade nesnesi değil, ama ifadenin bedeni kat ettiğinde ancak, ifadenin bir dile dönüşmekte olduğunun deneylerini gerçekleştirdi. Yalnız veya iki kişi her zaman *tekseslilliğin* göstergesini sunmayı bildi. İstanbul'da yaptığım sergiye verdiğim isimden de anlaşılabileceği gibi, o *tekseslilikten* bir kimliksizleşme imkanı doğurmayı başaranlar arasındaydı.

Tekil olan bedeninin bir kimliğin sabitliğinde değil ama *tekseslilliğin çoğulluğunda* olduğunu bilmekteydi. Varlıkta "var olanları çoğaltarak" gerçekleştirdiklerinin örneklerini sundu durdu bizlere. Ölümden sonra ebedileşmenin üçüncü tür bilgide gerçekleşmekte olduğunu ileri süren Spinoza'yı takip edersek, bedenin bir kısmı ölmekteyken büyük bir kısmı ebedi olarak kalmaktadır. Ulay belki de yaşadığı 76 yıllık güzel hayatının içinden geçerken bu örneği oluşturdu: Ebedileşti.



MARINA ABRAMOVIĆ VE ULAY, BREATHING IN-BREATHING OUT, 1977

MARINA ABRAMOVIĆ VE ULAY, REST ENERGY, 1980

THEODORE ALEXANDER

DREAM HOME®
Fine Furniture

İSTANBUL / ÇİFTEHAVUZLAR
Cemil Topuzlu Cad. No:52
Çiftehavuzlar-İSTANBUL
(0216) 363 07 00

İSTANBUL / ŞİŞLİ
Addresistanbul
Halide Edip Adıvar Bul.
Şişli-İSTANBUL
(0212) 247 15 00

ANKARA / ÇANKAYA
Turan Güneş Bul. No:50
Oranyolu-ANKARA
(0312) 441 65 50

ANKARA / OĞULBEY
Kumludere Cad. No:3
Oğulbey Gölbaşı-ANKARA
(0312) 460 18 60

İZMİR / ALSANCAK
Şehit Nevres Bul. No:5
Alsancak (Swiss Otel Karşısı)
(0232) 421 04 00

www.**shopdreamhome**.com

Theodore Alexander • Baker • Althorp • Henredon • Maitland Smith • McGuire • Hickory Chair • Tommy Bahama
EJ Victor • Keno Bros • Bolier • Nicole Smith • Lexington • Hancock and Moore • John Richard

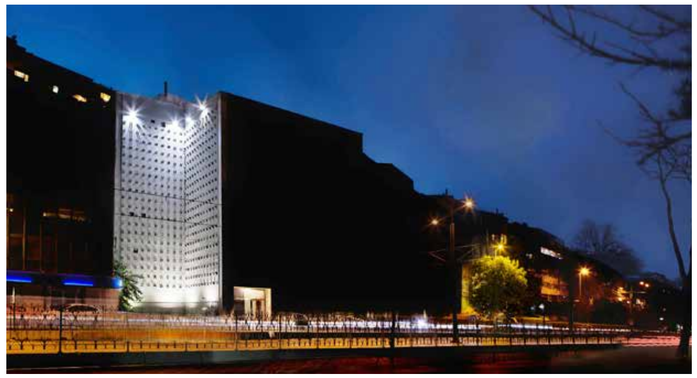
DOKUMACI
PERU
Dekorasyon kumaşında
davetkar alpaka etkisi.
www.persan.com.tr

Kamusal alanda *sanat*

Yanköşe Güncel Sanat Projesi'nin Seçici Kurul Başkanı küratör Fulya Erdemci'yle kamusal alanda sanatın ihtimalleri üzerinden bir sohbet gerçekleştirdik

Röportaj: Murat Alat

Fotoğraf: Elif Kahveci



GÖRSELLER (SOLDAN SAĞA, YUKARIDAN AŞAĞI) HÉCTOR ZAMORA, HAKİKAT ÖRTÜLÜ OLARAK ORTAYA ÇIKAR, 2017, AVANOS PARKI, CAPPADOX 2017, FOTOĞRAF: FURKAN TEMİR / VAHİT TUNA, İSİMSİZ, YANKÖŞE GECE GÖRÜNÜMÜ, 2019, FOTOĞRAF: FLUFOTO / AYŞE ERKMEN, ÖDÜL, CAPPADOX 2016, FOTOĞRAF: MURAT-GERMEN / MAIDER LOPEZ, YAKINLAŞTIRMA, CAPPADOX 2016 / YASEMİN ÖZCAN, DÜNYADAN ÇIKARKEN, 2017, KOLEKTİF HEYKEL, AVANOS PARKI, CAPPADOX 2017, FOTOĞRAF: FURKAN TEMİR / AYDAN MURTEZAOĞLU VE BÜLENT ŞANGAR, ÂŞIK NE ZAMAN SUSAR? (ARZU VE KORKU), PERFORMANS, 2018. SANATÇILAR (ÂŞIKLAR): SEVDA TOKER, EMRE YÜCEL, FOTOĞRAF: KORHAN KARAOYSAL

Temel ama biraz safça bir seri soruyla başlayacağım. Kamusal sanat nedir? Bir sanat eseri ne zaman kamusal oluyor? Müzelerde, bienallerde sergilenen eserler kamusal değiller mi? Kamusal sanat tanımı sadece bir karşılaşma kipini mi belirliyor yoksa sanatın yapısına dair bir farklılık da söz konusu mu? Sergi salonu dışına çıkmanın sanatın kitlesiyle ilişki kurmasını kolaylaştırdığını anlayabiliyorum ama bir eserin kamusal olmasındaki tek engel müze duvarları mı?

Kamusal sanat (*public art*) tarihi bir terim. Kuzey ülkeleri ve İngiltere gibi sosyal refah ülkelerinin eğitim, sağlık, sanat ve kültür alanlarında yatay bir erişilebilirlik yaratma çabasının bir sonucu. Eğitim kurumları, hastaneler, bakım evleri gibi kamunun ortak kullandığı açık veya kapalı alanlar sanat ve kültürün topluma ulaştığı yerler olarak sanat projelerinin yukarıdan aşağıya, devlet eliyle uygulanma alanları. Kamu kurumları için devlet tarafından sipariş edilen kalıcı sanat çalışmalarına verilen bir tanım. Bu anlamda baktığımızda, her ne kadar bu alanın bağımsızlığını sağlamak amacıyla yine devlet aracılığıyla kurulan veya fonlanan bağımsız sanat kurumları bu siparişleri verse de, sanatın eleştirel kapasitesini yani toplumsal konularda çelişkiyi açarak tartışma yaratma potansiyelini ne kadar ortaya koyduğu gerçek bir soru işareti.

Geçtiğimiz otuz yıl içinde, özellikle de 1989'dan sonra, küresel çaptaki büyük ölçekli değişimler (yerelden küresele, analogtan dijitale, nasyonelden transnasyonele, sosyal refah anlayışından neo-liberal yaklaşımlara uzanan mega dönüşümler) yönetim, ideoloji ve "kamu" kavramlarında da dönüşümlere yol açtı. Bununla birlikte sanat ve kültür kurumlarının işlevleri değişirken "kamusal sanat" da bu dönüşümden payını aldı. Dahası, "kamusal alanda sanat", "sivil alanda sanat" (Okwui Enwezor) veya "kamusal alan olarak sanat" (Hou Hanru) gibi yeni geliştirilen terminolojinin de işaret ettiği gibi, "kamusal sanat"ın kavranışı, varoluş nedeni ve hedefi değişti. "Kamusal sanat", vatandaşların mutluluk ve yaşam koşullarının geliştirilmesinde sanatın bir araç olarak kullanılabileceğine inanan refah devletinin mirasıyken, "kamusal alanda sanat" 1950'lerde sanatçıların müze ve galerileri terk edip sokağa çıkarak sanatı hayatın merkezine yerleştiren kurumsal eleştirilerinin bir parçası olarak ortaya çıkan, çağdaş sanatın özgürleşmiş özerk bir biçimidir.

"Kamusal sanat" devlet tarafından fonlanırken ve sipariş usulüne tabiyken, "kamusal alanda sanat" ısmarlama olabilir veya olmayabilir; bir sanatçı girişimi olabilir ve kamu ve/veya özel kaynaklarca desteklenebilir. Var olan statüko, devlet ideolojisi ve programlarıyla uyumlu "kamusal sanat"ın tersine, "kamusal alanda sanat" kendisini eleştirel bir şekilde konumlar, içinde yaşadığımız sosyo-politik ve ideolojik yapıları hedef alarak statükoya meydan okur.

Buradan baktığımızda, "kamusal alanda sanat"ın kaynağı "kamusal sanat"tan ziyade, Neo-Dada ve sitüasyonistlere uzanır. Biraz uzunca bir giriş oldu ama bu konuda yaygın bir kafa karışıklığı var, biraz o konuyu açmak istedim. Kamusal alanda sanat, sanatın dağıtımı ve erişimiyle ilgili olduğu kadar, Habermas'ın ortaya koyduğu ve 90'lardan bu yana ciddi bir eleştiriden geçen, toplumsal bir tartışma platformu olarak kamusal alan söylemine dayanıyor.

Bu anlamda, "kamusal alanda sanat", erişimle ve toplumsal çelişkileri tartışmaya açmakla ilişkili. Yani hem bağlama duyarlı olmalı, hem de "niyetsiz" (sergi izlemeye gelmemiş, yoldan geçen) izleyiciye de ulaşma kapasitesinde, ayrıca, form olarak da, eğer dış mekândaysa, iklim ve güvenlik koşullarına uyumlu olma gibi genel hatlar çizebiliriz.

Müzelere gelince, o da apayrı bir tartışma konusu. Bir müzenin kamusal olup olmadığı yalnızca nereden ve nasıl fonlandığıyla ilişkili değil. Tabii ki, devlet tarafından fonlanan kamu müzelerinin resmi söylem ve ideolojilerle ilişkisi sorgulanabilir. Makro bir bakışla, kamu müzelerindeki temel problem, bu müze programlarının devletlerin kendi imajını oluşturması amacıyla araçsallaştırılması. Bununla birlikte, özel müzelerin daha özgür ve bağımsız bir program yapma imkânı olduğunu düşünmemiz doğal. Ama bu özgürlüğün nasıl kullanıldığı da ayrı bir soru. Neoliberal deregulasyonla birlikte bu özgürlük, "keyfiyet"le karıştırılmış durumda. Bence, bir müzenin kamusallığı, amacı, vizyonu ve bu doğrultuda izlediği program aracılığıyla oluşturduğu izleyici kitlesiyle ilişkili. Bu anlamda, kamusallık sadece bir duvar ya da erişilebilirlik sorununun ötesinde diyebiliriz.

Bir eseri kapalı mekânların, kurumların dışında çıkarmanın en riskli yanı eserin doğuracağı karşılaşmaların öngörülemez oluşu herhalde. İnsanlarla arada soyut ve somut bariyerler olmadan direkt iletişime geçebilen bir eser, ister istemez, ya diline dikkat etmek zorunda ya da karşılaşabileceği tepkilere hazır olmak durumunda kalıyor. Türkiye gibi gündemin her zaman gergin olduğu bir ülkede ise sansür ve oto sansür daha da sıcak konular. Bu konuda sanatçı ve küratör olarak çizgiyi nerede çekmek gerekiyor?

Bu konu kendi başına bir röportaj konusu. Her sergi için ayrı bir durum söz konusu olabilir, farklı örnekler tartışılabilir. Ama kısaca değinecek olursak, kamusal alanda sanatın amacı toplumsal çelişkilerin konuşulabilir, tartışılabilir olduğu bir mecra yaratmak olduğu için, bence, çizgi şiddettir. Başka bir kırmızı çizgi ise reklam amaçlı provokasyonlar olabilir. Bu konuları, sanatçılarla birlikte tartışıp ortak kararlar alıyoruz. Bu anlamda, her sergide sanatçı ve küratörlerin görünmez bir emeği var.

Kahve Dünyası'nın hayata geçirdiği *Yanköşe* projesinin danışmanlarından birisiniz. Bugüne kadar ağırladığınız çalışmalarda farklı dilleri ve söylemleri olan sanatçılarla çalıştınız. Böyle bir alanı kullanırken kriterleriniz neler? Bir manifestonuz var mı? Nasıl bir yol haritası izliyorsunuz?

Üç yıldır sürdürmekte olduğumuz *Yanköşe* projesini özellikle iki açıdan çok değerli buluyorum: Genç sanatçılara kamusal alan üzerine çalışabilecekleri bir mecra açmak, ve kamusal alanda sanat konusunu tartışmaya açmak. Ülkemizde/şehrimizde, kamusal alanlarda sanat üretmek çoğunlukla belediyelerin işi. Bunlar da daha çok, bulunduğu bağlamla ve kitlelerde iletişime geçmeyen, uzay gemisi gibi tepeden inen ideolojik anıtlar ya da soyut heykellerle metro girişleri gibi ortak alanlarda yer alan resimler ya da rölyefler oluyor.

Bienaller ve tek tük kişisel girişimler dışında, kamusal alanda iş üretmek, organizasyon, bütçe ve izinler bağlamında oldukça güç bir süreç. Ama, bunun da ötesinde, halen Türkiye'deki sanat okullarında, kamusal alanda sanat ve söylemleri üzerine herhangi bir eğitim verilmemekte. Ayrıca, yaşadığımız kent ortamının ortaya koyduğu görsel ve kültürel yapıda da bilgi ve ilham verici örnekler yok denecek kadar kısıtlı. Tüm bunlar genç sanatçılara içsel bir direksiyon vermekten çok uzak. Bu anlamda, *Yanköşe*'nin Türkiyeli genç sanatçılara kamusal alan üzerine düşünmek ve sanat üretmek için ciddi bir alan ve imkân açtığını düşünüyorum. Ayrıca, bu eserlerin yarattığı tartışmanın da, hem sanat dünyası, hem de toplumsal yapı için önemli bir egzersiz olduğunu düşünüyorum.

Yanköşe ekibi, benim de içinde olduğum beş jüri üyesi ve bir küratör-koordinatörden oluşuyor. Üç genç ve/veya kariyerinin başlarındaki sanatçıdan öneri alıyoruz. Özellikle herhangi bir tema vermiyoruz, sanatçılar kendi sanatsal yaklaşım ve problematiklerinden yola çıkabiliyorlar. Sanatçıların *Yanköşe*'nin fiziksel imkân ve kısıtlarıyla birlikte projelerini düşünmeleri ve oluşturmaları gerekiyor, bu da, mekâna ve bağlama duyarlı, onlarla ilişkili projeler önermelerini gerektiriyor. Kısaca, proje önerisi çok kolay değil. *Yanköşe* için özellikle bir manifesto oluşturmadık, tematik olarak da gitmiyoruz. Neredeyse, tek kriter, güncel ve toplumsal meseleleri gündeme getirip, tartışmaya açma kapasiteleri oluyor. Bu yaptığımızın Türkiye'de daha önce gerçekleştirilmiş bir örneği yok, yani kamusal alanda sanat için ayrılmış bir proje alanı ve organizasyonu ilk kez gerçekleşiyor. Bu anlamda, bizim için de deneysel bir alan, anlayarak ve ihtiyaca yönelik bir biçimde ilerlemeyi, şekillendirmeyi tercih ediyoruz.

***Cappadox* adı altında dört tane önemli sergi yaptınız sanırım beşincisini de düşünüyordunuz ama ne yazık ki proje rafa kalktı. Kamusal sanat sizin kariyerinizin önemli bir kısmını oluşturuyor ama sanırım Kapadokya deneyimi bu pratiğin en radikal noktasını oluşturuyor -ki siz de bölgede düzenlediğiniz ilk sergiye *Kapadokya Çarpması* demiştiniz. Şimdi geriye bakınca bu çarpmanın sonuçları ne oldu? Sizi neler zorladı? Ne gibi metamorfozlara uğradınız? *Cappadox* çok etkili bir etkinlik olduğu halde neden bitti? Kapadokya'dan öğrendiklerimizle bundan sonra ne yapılabilir?**

Cappadox soruları benim için biraz duygusal çünkü kendi iç dinamiklerinin sonucu olmayan erken bir ölüm oldu...

Cappadox bir rüya projesi olarak başladı. Tüm hikâye, Pozitif'in kurucuları Cem Yegül ve Ahmet Uluğ'nun 2012'de vefat eden ortakları Mehmet Uluğ'un hayalini gerçekleştirme düşüncesiyle başladı. Cem, Ahmet ve benden oluşan bir sanat kurulu oluşturarak, *Cappadox*'u birlikte kurguladık. Bu anlamda da, ticari bir yaklaşımdan çok idealist bir perspektifi vardı. *Cappadox*, Kapadokya'yı merkeze alan, çağdaş sanat ve müziğin belkemiğini oluşturduğu, içinde gastronomi, vadi yürüyüşleri, bisiklet turları ve daha birçok etkinliğin bulunduğu çokdisiplinli bir festival olarak kurgulandı. 2015'te başlayan *Cappadox*, her yıl yeni bir hedefle, yeni bir adım atarak, kendini sorgulayarak ve geliştirerek 2018'e geldi. Ne yazık ki, 2018 Pozitif için iç problemlerin patladığı ve Pozitif'in kurucu ortağı ve halen *CEO*'su olan Cem Yegül'ün Doğuş tarafından Pozitif'ten uzaklaştırılması sonucu kesintiye uğradı. Bildiğim kadarıyla Cem Yegül halen Doğuş'la hukuki bir süreç içinde. *Cappadox*'u herhangi bir ticari etkinlik "marka" olarak ele alan yeni yönetim, 2019 için gerekli bütçeyi bulamadı ve benim önerimle, bu etkinliği iki yılda bir yapma kararı aldı. Ama ne yazık ki, 2020 için hazırlıkların başlaması gereken dönemde, ekonomik kriz ve bütçe öne sürülerek *Cappadox* sessizce dertop edilip toprağa verildi. Bu bir infaz mıydı yoksa zorunluluktan mı kaynaklandı, bilemiyorum.

Bu kesinti yalnızca duygusal bir sarsıntı olmadı bizim için. Unutmamalı ki *Cappadox* otonom bir beyaz küp sergisi veya dünyada muadilleri olan bir kent sergisi değildi. *Cappadox* sergileri hem Türkiye hem de dünya için kırsal alan ve sanat konusunu gündeme getiren yeni araştırmalardı. 2019 Haziran'ında Londra Whitechapel'da kırsal ve sanat ilişkisi üzerine düzenlenen *Rural Assembly* sempozyumuna davet aldı.

Her anlamda zorlu olan bu coğrafyayı tanıma, anlama ve ilişkiye geçme süreci, hem pratikte hem de farklı bilgi alanlarında çok ciddi, uzun süreli araştırmalar gerekiyor: Jeolojiden, floraya, Neolitik dönemden bölgenin bugünkü kompleks sosyo-ekonomik durumuna, ayrıca, binlerce yıl, savaş, işgal ve zorunlu göç gibi nedenlerle farklı din, dil, etnisite ve kültüre sahip insan topluluklarına kadar deştikçe derinleşen araştırmalar gerekiyor. Bu anlamda, sanatçılarla birlikte her yıl öğrendiklerimizi bir sonraki yıl devreye sokarak, adım adım ilerledik. Fakat maalesef bütün bu birikim ve araştırmalar da yarım kaldı, daha da önemlisi insani ilişkilerimiz kesintiye uğradı.

Baştan beri hedefimiz, bu coğrafyayla organik ilişkiler kurmak, burada yetişmiş, emek vermiş Kapadokya'nın "bilge"leriyle tanışmak, onların görüşlerini merkeze alarak, tekrar düşünmek ve mümkün olduğu kadar iş birlikleri geliştirmek ve hatta sözü doğrudan onlara vermekti. Bu anlamda, çok yol aldık, başta Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi olmak üzere, birçok eğitim kurumuyla, ayrıca, Uçhisar Kadın Kooperatifi gibi kadını güçlendiren ekonomik ve kültürel organizasyonlarla ya da Yardım eden Eller gibi Suriyeli mültecilerle çalışan sivil toplum kuruluşlarıyla, yerel halk ve hatta çiftçilerle birçok işbirlikleri ve ortak projeler geliştirdik. Dört yılda, bizimle asistanımız olarak çalışmaya başlayan sanat öğrencileri mezun olup, *Cappadox* çerçevesinde düzenlenen sergilerde katılımcı olarak yer aldılar. Madalyonun diğer yüzüyse uluslararası bağlantılardı, yani Kapadokya'da üretilen işlerin uluslararası alanda yer almaları. Örneğin Maider Lopez'in üç projesi, Madrid'te sergilendi. Diğer bir örnek de, Hera Büyüktaşçıyan'ın "arkeolojik bahçesi"nin Paris'te Tuileries Bahçeleri için yeniden adapte edilerek uygunlanması ya da Asunsion Molinos Gordo'nun Kapadokya'daki çiftçilerle tohum yasası üzerine yaptığı videosunun Londra'da sergilenmesi. Amaç sanat ve kültür aracılığıyla Kapadokya'yı farklı kültür ve coğrafyalarla bağlantılandırmaktı. Yarım kaldı.

Bence buradaki temel sorun, Türkiye sorunu. Bugün birçok yeni sanat kurumu açılıyor, ama bunlardan kaçı sanat ve kültür konusundaki araştırmalara destek veriyor? Ya da farkında? Keza, birçok üniversite de aynı durumda. Bu kurumlar basitçe "sanatı sunmak" dışında, hangi temeller üzerine yapılandırılıyor, sanat ve kültür alanındaki hangi yapısal katmanlara destek vermek, güçlendirmek istiyor? Nasıl bir kamusallık modeli öneriyor? Programlar neye göre düzenleniyor? Hepsi ciddi soru işaretleri taşıyor.

Ayrıca, Türkiye'de bağımsız destek kurumları yok ya da yok denecek kadar az. Daha da ötesi, var olan tek tük kurumlar da kendi bürokrasileri ve sosyalleşme ağlarına takılıp büyük tabloyu ve öncelikler konusunu karıştırıyorlar. Sanatın eğlenceli bir sosyalliği tetiklemesine karşı değilim ama sadece buna indirgenmesi tehlikeli. Bu anlamda, herkese iş düşüyor: Sanat emekçileri gibi sanatı fonlayan kurum ve kişilerin de bu alanda yetişmesi gerekiyor. Unutmayalım ki, bugün kavramsal sanatın belgelerine ulaşabiliyorsak, bu Seth Siegelaub gibi bir koleksiyonerin nesnesi olmayan uçucu, hatta bir "düşünce"den ibaret olan eserleri satın almasıyla mümkün oldu.

YANKÖŞE GÜNCEL SANAT PROJESİ'NİN KATKISIYLA

Cevdet Erek'in *haritalamaları*

Cevdet Erek'in ilk olarak Bochum'da sunulan ardından Berlin'de Hamburger Bahnhof müzesinde yeniden gösterilen *Bergama Stereo* isimli performatif yerleştirmesi 27 Şubat'ta İstanbul, Arter'de *Bergama Stereotip* adıyla açıldı. Küratörlüğünü Selen Ansen'in üstlendiği sergi, hareket noktası olarak aldığı Büyük Bergama Sunağı'nın mimarisini ve serüvenini yeniden yorumluyor. Erek'in yapıtı, beyaz mermer kullanılarak inşa edilmiş antik sunağın yapısını soyutlayarak hoparlörler ve hoparlör kasaları da içeren bir ahşap konstrüksiyona dönüştürüyor; Gigantlar ile tanrılar arasındaki savaştan sahnelerin betimlendiği Büyük Friz'i, sergi mekânına farklı sesler yayan bir hoparlör frizi olarak yeniden yorumluyor

Yazı: Kerem Ozan Bayraktar

Bu metinde, *Bergama Stereo*'nun daha önceden irdelenmiş ideolojik taraflarını, örneğin sunağın Anadolu'dan parçalar halinde Berlin'e taşınmasını, satılmasını veya çalınması tartışmalarını ele almayacağım. Mitolojik ve modern savaşlar; kültürel ve gerçek savaşlar; Erek'in Berlin'in göbeğine yeni bir disko-yapıt-sunak inşa etmesi ve müzeye stereo "bayrak" asması gibi konuları da yeniden tartışmaya açmayacağım çünkü çalışmanın politik yönlerine başka metinlerin yeterince yer verdiğini düşünüyorum. Bu metinde, *Bergama Stereo*'yu haritalama (eşleme) kavramıyla ilişkilendirerek biçimsel özellikleri bakımından anlaşılır kılmaya çalışacağım.

Haritalama, bir sistemin içerdiği çeşitli ilişkilerin başka bir sisteme aktarılması olarak düşünülebilir. Örneğin, konuşurken çıkardığımız farklı sesler arasındaki ilişkileri yazı yazarken farklı mürekkep lekeleri arasında yeniden kurarız. Gerçekte işittiğimiz seslerle yazdığımız harfler aynı anlamı dile getirebilmelerine karşın birbirlerinden çok farklı nitelikte nesnelerdir. Fakat bunlar birbirlerine haritalanabilirler. Ancak haritalanan aslında nesneler değildir, nesneler arasındaki "ilişkilerdir". Yani bize bir şey ifade eden veya anlamlı gelen seslerin yerine doğrudan mürekkep lekeleri kullanmak bir şeyi sembolize etmek için yeterli değil. Eğer yeterli olsaydı rastlantısal olarak bir araya gelen bir yığın harfin bize bir şey anlatabilmesi gerekirdi. Boşluk ve doluluk ilişkilerini;, fark ve tekrar ilişkilerini; zamansal sıralınımı ve düzeni de aktarmak gerekir.

Genellikle, ses ve yazı kümelerinde olduğu gibi, haritalamanın gerçekleştiği kümeler de birbirlerinden çok farklı nesneler içerir. Örneğin (sözlükteki gerçek anlamıyla) coğrafi bir haritadaki renklerin ve işaretlerin, yeryüzünde gördüğümüz dağlarla, akarsularla hiçbir benzerliği yoktur. Haritaya baktığımızda gördüklerimiz ile yeryüzünde gördüklerimiz birbirlerine hiç benzemezler. Buna rağmen

ŞU AN CETVELİ, 2011, LAZER, PERSPEX, SİYAH BOYA, 3X21.2X0.4 CM

tatile giderken haritaya bakarak dağlar ve akarsular arasında yönümüzü bulabiliriz. Bunun temel nedeni, haritanın yeryüzündeki uzamsal ilişkileri kâğıt üzerinde yeniden-sunmasıdır (*re-present*). Yani harita bir manzara resminde olduğu gibi nesnelerin görünüşlerini değil, uzaklık, konum, rakım, gibi biçimsel ilişkileri sunar.

Cevdet Erek'in *Cetveller ve Ritim Çalışmaları* (2007-2011) bu konu etrafında zengin bir tartışma olanağı sunar. Öncelikle Erek'in yapıtlarından bağımsız bir biçimde bir cetvelle bir nesnenin uzunluğunu nasıl ölçülebildiğini düşünelim. İki alan arasında eşleme yapılabilmesi için bu alanların belirli ortaklıklara sahip olması gerekmektedir. Tekrar edersek, bu ortaklıkları, o alanlar içindeki nesneler değil, o nesnelerin birbirleriyle bağıntıları sağlar. Uzunluğunu ölçmek istediğimiz bir masa ile cetvel arasındaki ortaklığı da bunların uzunluk bağıntısı sağlar. Örneğin masanın kenarının bir ucundan diğer bir ucuna olan uzaklığı, genelde ondan daha büyük bir cetvelin belirli bir bölümüne karşılık gelir. Masanın "ölçülen" kenarına karşılık gelen cetvelin "ölçen" bölümü, diğer bölümleri gibi rakamlarla numaralandırıldığından cetveli masayla bitiştirdiğimizde masayı ölçmüş oluruz. Aslında cetvelin üzerinde yer alan rakamlar ile cetvelin uzunluğunun hiçbir zorunlu ilişkisi yoktur. Rakamların uzunluğa eşlenebilmesinin olanağı, sayıların "1, 2, 3, 4, 5..." biçimindeki ardışıklık ilişkisinin, uzamdaki bir noktadan diğerine yönelen çizgisel ilişkiye eşlenebilmesinde yatar. Erek'in çalışması da böyledir. Aslında zaman ve sayılar arasında hiçbir zorunlu ilişki yoktur, bunlar farklı kümelerdir. "Ardışıklık" ve "fark", bu kümeler arasında ortak bir dil yaratıp ilişkileri kurmamıza olanak sağlar. Bu cetvellerde gündelik sezgilerimizde varsaydığımız zamansal süreklilik ilişkisi, mekândaki bir cetvelin üzerinde yer alan sayıların ardışıklık ilişkisine haritalanmıştır. Dolayısıyla, masanın mekânda kapladığı alana karşılık gelen bir ölçü olabildiği gibi, var olduğu süreye de karşılık gelen bir ölçü bulunabilmektedir. İşte Erek'in cetvelleri zamanın bu soyut yapısal ilişkilerini sunan görsel haritalardır.

Erek, yapısal ilişkileri birbirlerine eşleme konusunda oldukça yetkin bir sanatçı. Öte yandan, eşleme yoluyla, sanatın gramerinin çözümlenmesi olgusunun, özellikle Minimalizm, Kavramsal Sanat ve beraberindeki Çözümsel Sanat hareketlerinde derinlemesine incelendiğini belirtmemiz gerek. 70'lerde ve 80'lerde müzik formasyonuna sahip olup sanatın sınırına dayanan birçok müzisyeni, Iannis Xenakis ve Pierre Schaffer gibi *Musique Concrète* öncülerinin, sesi yerleştirme formunda doğrudan mekâna yönelik tasarlayıp bireysel anlatılarla ilişkilendirerek düzenlediğini de anımsamak gerekiyor. Erek'i özel bir sanatçı yapan bu mirası yerellikle, coğrafyayla ve kendisiyle sentezlerken takındığı tavır. Erek, yapısal ilişkileri vurgulayan minimalist tutumundan vazgeçmeksizin, güncel meselelere değinebiliyor. Örneğin "tekrar" ve "fark" gibi formel öğeler, didaktik bir anlatıma ihtiyaç duymadan, denetim mekanizmalarının "tekrara" başvurması ve tarihsel "kırılmaları" ifade edebiliyor.

"CE BERGAMA STEREO İÇİN TASLAK", 2019

HAMBURGER BAHNHOF, BERLİN, BERGAMA STEREO BAYRAKLARI L VE R, FOTOĞRAF: CEVDET EREK

Bu bakımdan *Bergama Stereo*'nun, Erek'in en güçlü yapıtlarından birisi olduğunu söylememiz mümkün. Bu çalışmasında, sanatçının geçmiş çalışmalarından kazandığı deneyimle sanat yapma yaklaşımını daha da inceltiğini görüyoruz.Ancak bir yandan da sanatçının yaklaşımının bir o kadar karmaşık hale geldiğini söylemek mümkün; çünkü bu çalışma, birçok katmanı, eklektik bir kolaj olarak değil, tek bir yapıda kurabilen "bütünselci" bir dile sahip.

Aslında *Cetveller* ile bu çalışma arasındaki ilişki göründüğünden çok daha güçlü. Bunun temel nedeni Erek'in haritalama yaparken nesnelere değil, ilişkilere odaklanıyor olması. Bu sadece yapısal değil, kültürel de bir haritalama. Erek'in çalışmasının inceliği, kültürü ve soyutlamayı bir arada kullanabilmesinde yatıyor.

Berlin denilince akla ilk gelen şeylerden birisi şüphesiz gece kulüpleri. Son teknoloji ürünü en iyi ses sistemlerinin yer aldığı meşhur gece kulüpleri tıpkı birer müze gibi turistler tarafından sık sık ziyaret ediliyor. Bu bakımdan, kendilerine has sosyal kodlarıyla bu mekânları, modern kent yaşamının ritüel mekânları olarak düşünmek mümkün.

Şehrin diğer önemli simgelerinden birisi ise Anadolu'dan Berlin'e 19. yüzyılda taşınan Bergama (Zeus) Sunağı. Bergama Müzesi'nde yer alan devasa boyutlardaki sunak, Olimpos Tanrıları ile Devler arasındaki savaşı betimleyen rölyeflerin yer aldığı kaidelerin üzerinde yükseliyor.

Bergama Stereo, ilk bakışta birbiriyle alakasız gözüken farklı mekânların olanağında, geçmişin kültürel yapısını günümüzün kültürel yapısına eşleyerek, yeni ilişki ağları yaratıyor (ya da hali hazırda var olan ilişki ağlarını görünür kılıyor).

Çalışma, ilk gördüğünüzde bir sahneyi andıran fakat isminin de yardımıyla sizi hemen sunağın mimari imgesine götüren bir yapıya sahip. Çoğunluğu, önlerde yer alan 34 farklı hoparlörden gelen davul, zil ve canlı sesleriyle tanımsız sesler, farklı ritimlerde ve yüksekliklerde işitiliyor. Bu sesler zaman zaman mitolojik çağrışımlar yapmasına karşın, mitolojik anlatıları belirgin bir biçimde betimlemekten özenle kaçınıyorlar. Bu deneyim, iç içe geçmiş farklı tarihsel kurgularda eş zamanlı bir biçimde seyahat etmeye benziyor.

Erek, çalışmalarını mekânı göz önünde bulundurarak kurgulayan bir sanatçı. Ses, Erek için bir şeyin sembolü değil, mekândan ayrı düşünülmesi olanaksız, somut bir malzeme. Öte yandan ses, kaynak ve dinleyici arasındaki boşluk ve konumlanmanın yarattığı bağıntısallığı da zorunlu kılan, mantıksal bir uzam gerektiren bir nesne. *Bergamo Stereo*'da bu durum o kadar kendiliğinden bir akışa sahip ki zaten hiç düşünmeden çalışmanın etrafında, uzağında, yakınında, farklı farklı yerlerinde bedeniniz hareket etmek istiyor. Bu, bir konserde sabit bir yerden ya da kulaklıkla müzik dinlemekten bütünüyle farklı bir deneyim. Çünkü, genelde konser salonları, salonun farklı konumlarında yer alan dinleyicilerin az çok benzer bir deneyime sahip olacağı bir biçimde tasarlanır. Sahneden çok uzaklaşılmadığınız sürece, yapıtı, "bir bütün olarak algılamış" olursunuz. Çünkü dinleyicinin mekânın farklı yerlerindeki konumlanmaları, çalışmanın "bir bütün olarak algılanmasına" engel teşkil etmez. Erek'in çalışması ise bunun tam tersini gerçekleştiriyor. Ses, dinleyicinin içinde bulunduğu uzamsal deneyim göz önünde bulundurularak tasarlandığından, "çalışmanın bir bütün olarak algılanması" dinleyicinin mekândaki farklı konumlanmaları gerektiriyor. Çalışmanın bu özelliği, sanatçının yerleştirme içinde davul çalarak gerçekleştirdiği performanslarında bütünüyle belirgin hale geliyor. Erek, davuluyla kesintisiz bir biçimde hareket ediyor, kimi zaman uzaklaşıp kimi zaman yakınlaşıyor, yürüme eyleminin sınırları dahilinde mekânla girebileceği uzamsal ilişkileri sonuna kadar zorluyor, performansı sırasında üretmiş olduğu seslerle daha önceden kaydetmiş olduğu sesler iç içe geçerken ses öbeklerinin şiddeti sürekli değişiyor.

Bergama Stereo'da sesin mekânla girdiği ilişki resim sanatından aşina olduğumuz önemli bir yöntemi de açığa çıkarıyor: Bir şeyin perspektif kullanılarak resmedilmesi. Mantıksal uzam olarak perspektif, resimde bir şeyi temsil etmemize nasıl olanak sağlıyorsa, sesin simetrik bir biçimde mekâna yerleştirilmesi de aynı biçimde çalışmanın konusunu kavramamıza olanak sağlıyor. Daha önce çalışmanın birçok katmanı bütünsellik içinde sunduğunu söylemiştik. *Bergama Stereo*'da perspektif, çalışmanın içerdiği bu katmanları birbirlerinden bağımsız bir biçimde ele alarak analiz etmeyi imkânsızlaştıran bir işleve sahip. Çünkü perspektif, birçok katmanın bir bütün olarak bir araya gelişi yoluyla, tek bir katmanın sahip olmadığı türev bir anlamın dile getirilmesine olanak sağlıyor. Sunağın simetrik yapısı, antik çağlardaki bu yapıların, özellikle de tragedya sahne tasarımlarının resimsel perspektife neden olması, resimsel perspektifin simetriyle kurduğu zorunlu geometrik ilişki ve Erek'in Hamburger Bahnhof'un girişinde sola ve sağa astığı L ve R bayrakları... Tüm bunlar mekânsallıkla perspektif üzerinden kurduğumuz ilişkinin birbirinden çok farklı alanlarda ama benzer ilkelerle hareket ettiğini gösteren örnekler. Bu bakımdan haritalama, resimsel perspektifin optik ilişkilerini içeren tek bir kümeden, mimari bir yapının mekânsal ilişkilerini içeren başka bir kümeye birebir eşlenmesinden başka bir hal alıyor. Çünkü hem kümelerin ve içerdiği ilişkilerinin sayısı çok fazla, hem de bu kümeler bağıntılarla birbirilerine eşlenmiş. İşte sanat yapıtları hakkında sık sık kullandığımız "şiirsel" ifadesinin gizeminin de bu karmaşıklığın derecesinden kaynaklandığına inanıyorum. Yapıtın bizde yarattığı anlam ve duyguların bire bir karşılıklılık ya da temsil ilişkileriyle çözümlenmesinin çok güç olduğu durumlardan...

Bir zamanlar kübistlerin dilbilgisini resme haritalamak istediği söylenirdi. Oysaki kübistlerin hem dilbilgisinde hem de resimde ortak olan şeyi, çözümsel ilişki biçimlerini görünür kılmak istediğini iddia edebiliriz. Erek'in çalışması da, mimaride, resimde, ses yerleştirmesinde zaten ortak olan grameri farklı kümelere aynı anda dağıtıyor. Görünüşte farklı olan nesneler arasındaki yapısal benzerlikler bu nedenle mümkün oluyor. Sanatçının, çalışmayla birlikte medyada sunduğu kasetçalar görseli bunlardan bir tanesiydi. 80'ler disko kültürünü ve rep müziğini

CEVDET EREK, BERGAMA STEREO, HAMBURGER BAHNHOF, BERLİN, 2019
FOTOĞRAF: MATHIAS VÖLZKE

akla getiren bu *stereo* kasetçaların simetrik yapısının sunak mimarisinin simetrik yapısıyla benzerliği rastlantısal bir benzerlik değil. Sesin, mekânla girdiği zorunlu ilişkinin bir sonucu. Burada sadece yapısal değil, duygusal bir tarih de var. Kasetçalar, müzik, ses ve ritüeli içeren mikro bir mimari yapı. *Bergama Stereo* hem kasetçalara, hem gerçek sunağa, hem de bir sahneye benziyor ama bunlardan hiçbirisi değil. Tüm bu farklı yapıların ortaklıklarından, sesin mekân ve mekânın kültürel tarihiyle ilişkisinden çıkmış bir yapı.

Son olarak, tüm bu üretim biçiminden ötürü, Erek'in, disiplinlerarası değil, disiplinlerle derdi olmayan bir sanatçı olduğunu söylemek gerekiyor. Çünkü her alanda karşılaşabileceğimiz ortak öğeleri kullanan bir üst-dille çalışmalarını gerçekleştiriyor. Bu nedenle Erek'in, mimar, ses sanatçısı, yerleştirme sanatçısı gibi ayrımların aslında sadece teknik ayrımlar olduğunu gösteren bir yaklaşım içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda sanata bu türden bir yaklaşımın, disiplinlerarasılık kavramının ve bu kavram etrafında şekillenmiş üretimlerin geçerliliğinin kalmadığını gösteren, yalnızca kategorilerle ve onların içindeki spesifik nesnelerle değil, dünyayı oluşturan örüntülerin doğasıyla ilgilenmemiz gerektiğini ortaya koyan önemli bir örnek olduğunu söyleyebiliriz.

CEVDET EREK, BERGAMA STEREOTİP, ARTER, 2019-2020, FOTOĞRAF: FLUFOTO

CEVDET EREK, BERGAMA STEREO'NUN ÖNÜNDE, HAMBURGER BAHNHOF, BERLİN, 2019
FOTOĞRAF: MATHIAS VÖLZKE

Mamut Art Project 2020

1–5 NİSAN
APRIL 2020
KÜÇÜKÇİFTLİK PARK

JÜRİ JURY
SELÇUK ARTUT
ÇELENK BAFRA
ASLI ÇAVUŞOĞLU
ASLI SÜMER
EROL TABANCA

SPONSORED BY
AKKÖK HOLDİNG
SPONSORLUĞUNDA

MAMUTARTPROJECT.COM

MEKAN SPONSORU
VENUE SPONSOR
KÜÇÜK ÇİFTLİK PARK

TEKNOLOJİ SPONSORU
TECHNOLOGY SPONSOR
arçelik

OFİS SPONSORU
OFFICE SPONSOR
KOLEKTIF HOUSE

MEDYA SPONSORU
MEDIA SPONSOR
ARTFUL LIVING
ARTFUL LIVING COM.TR

Rakamlarla *Mamut Art Project* 2013-2019

Yıl: 7

Jüri sayısı: 35

Toplam başvuru sayısı:
8.100

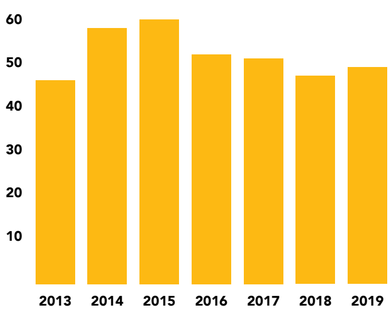
Toplam ziyaretçi sayısı:
100.000

Canlı performans sayısı:
33

Kategoriler:

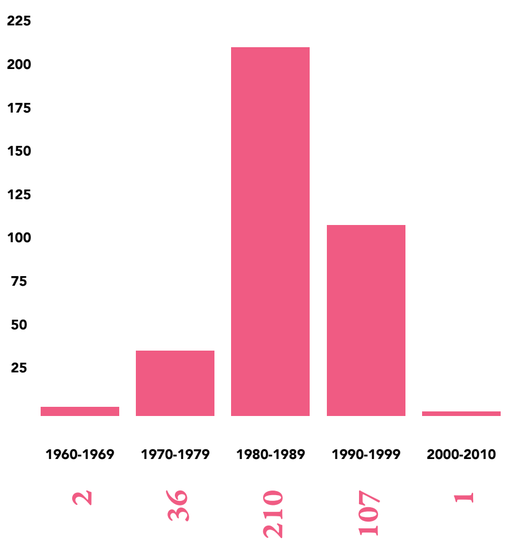
Digital Art
Minyatür
Serigrafi
Sound Art
Kolaj
Gravür
Karakalem
Cut-Out
Kinetic Art
Textile Art
Bio Art
Land Art
İllustrasyon
Yerleştirme
Mixed Media
Resim
Street Art
Heykel
Video
Comic Art
Game Art
Fotoğraf

Stand & Sanatçı Sayısı:



2013: 47 sanatçı
2014: 59 sanatçı
2015: 61 sanatçı
2016: 53 sanatçı
2017: 52 sanatçı
2018: 48 sanatçı
2019: 50 sanatçı

Yaş bilgileri:



Mamut 2020

Akkök Holding sponsorluğunda gerçekleşecek olan Mamut Art Project'in 8. edisyonunda 45 sanatçının üretimleri 1-5 Nisan 2020 tarihleri arasında KüçükÇiftlik Park'ta sanatseverlerle buluşacak

45 stand, 45 sanatçı
Jüri sayısı: 5 (Selçuk Artut, Çelenk Bafra, Aslı Çavuşoğlu, Aslı Sümer, Erol Tabanca)
Başvuru sayısı: 1.500

Performans Programı 5. yıl
Mamut Çocuk Atölyeleri 3. yıl
Mamut Okul Gezileri 3. yıl
Mamut Shots 2. yıl

ZEYNEP ASLANOBA, RETIRED FAIRIES, 2019

Zeynep Aslanoba

***Retired Fairies* videosunun hikâyesinden bahsedebilir misin?**
Hikâye, 2019 yazında "doğa dostu" bir müzik festivalinde hissettiğim duygularla tetiklendi. Aşırı duyarlı(!), doğa dostu *new age hippie*'ler, peri kızları gibi giyinip beş gün boyunca kamp kurdukları dağda sadece tüketiyordu. Festival bittiğinde geriye sadece doğada çözünemeyen simler ve katılımcıların çöpleri kaldı. Bu kadar büyük bir tüketim toplumunun parçası olduğumu fark ettiğimde kendimden utandım. Kendimle alay ederken eski mitolojik tanrıları ve kendini tanrılaştıran bizleri düşündüm. Bir zamanlar o dağlarda yaşandığına inanılan tanrılar, artık kimseler onlara inanmadığı için yok oluyordu, tıpkı sonu olduğuna inanmıyormuşçasına tükettiğimiz doğal kaynaklarımız gibi. Acaba doğa ana ve tanrı arkadaşları ölüme bu kadar yaklaşmışken ne yapıyorlardır diye düşünmeye başladım ve *Retired Fairies* ortaya çıktı.

Videodaki kuklalar ve dekor tasarımı sana ait nasıl bir süreç ve hazırlık süreci oldu?
Hikâyedeki karakterler ve dekorlar zaten benim gerçek hayatta görüp deneyimlediğim olgular oluyor. Bu yüzden kuklalarda da dekorda da önceden çok planlama yapmıyorum daha sürece bağlı çalışıyorum. Dekorda aklıma gelenleri not ediyorum. Antikacıları geziyorum minik objelerden bir sürü hikâye çıkabiliyor. Geri dönüştürüp kullanmayı çok seviyorum.

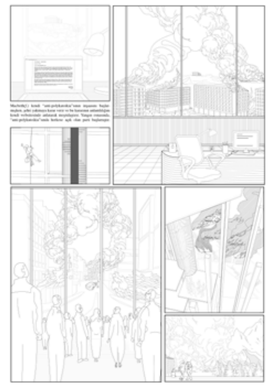
Kukluları yapmak yeni biriyle tanışmak gibi onu yaparken tanıyorum, karakteri oturuyor, hatta senaryoya şekil veriyor. Kuklanın yüzünü yapmak en özgür hissettiğim süreç, sanat terapisi olarak görüyorum diyebilirim. Armatür yaparken belli kuralara bağlı kalmak zorundayım, karakterin yapacağı hareketlere göre önceden düşünüp ona göre planlamam gerekiyor o yüzden pek sevmiyorum. Bu hikâyedeki kuklaları yaratırken ilham olarak Berlin gece hayatındaki 60 yaş üzeri insanları ve Baddie Winkle'ı, kostüm olarak da gittiğim festivallerde gördüklerimi yorumladım.

Yamaç Atan

Özgürlük, Popüler kültür, tüketim ve yeni nesil eleştirisi işlerinizin ana konuları. Karakterler ve kurguladığınız sahnelerin içeriklerini ve eleştirilerini anlatabilir misiniz?
Karakterleri gençler olarak ele alıyorum ve mekânlarda buna uyumlu olarak onların vakit geçirdiği ve çoğunlukla gözden uzak yerler oluyor. Yaptıkları, kullandıkları şeylerle baş başa kalacakları ve kendilerini insanlardan uzak bir şekilde kaybedecekleri yerleri seçmeleri yaşadıkları bu hayattan kurtarılma arzularına ters olarak onları daha da içinden çıkılmaz bir hale sokuyor aslında.

Tablolarınızda eğlence ve trajedi iç içe bu ikilemi nasıl yorumluyorsunuz?
Yaşadığımız hayatla aynı aslında, çünkü hiç birimiz eğlenmek için trajedilerin bitmesini beklemiyoruz belki de bu trajediler son bulsun diye eğlenmeyi seçiyoruz. Trajediler en yakınımızda yaşansa hatta biz yaşasak bile kısa süreli de olsa eğlenmeye çalışıyoruz. Resimlerimde trajedi eğlencenin iç içe olmasının bir diğer sebebiyse aslında bir zaman çizelgesi olması, başlangıç ve son gibi.

YAMAÇ ATAN, STREET SPIRIT, 2019



ASLI EYLEM KOLBAŞ, MACBETH, 2019

Aslı Eylem Kolbaş

Dünyanın en önemli oyunlarından biri olan *Macbeth*'le mimarlık disiplinini nasıl birleştirdiniz?
Tschumi, "olay-sız" bir mimarlığın olamayacağını söyler. Ancak Atina bir tekrar şehri olmasıyla bunun antitezi olan bir kentsel dönüşüm sergilemişti ve kentin "olaylar" düşünülmeksizin inşa edilmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan kamusal alanın eksikliği ve var olan kamusal alanın da antidemokratik olma durumu üzerinden bir eleştiri yürütülmektedir. Bu eleştirinin medyası olarak hikâye anlatıcılığı seçilmiştir. Ve hikâyede elbette otorite olanın şehirde söz sahipliği yapması süregelir.

Bu hikâye yapısına altlık oluşturabileceği düşünülerek, Shakespeare'in *Macbeth* oyunu alınmıştır. Macbeth temel karakterlerinde psikolojik olarak aranan ve hikâyenin aktarımına uyumlu bir temel oluşturur. Otorite olanın gözetlemesi ve kamusal alanı ele geçirmesi, hikâyede ana temadır ve bu bağlamda Macbeth oyununda 'yönetici' karakterini barındırması, hırsı ve antidemokratikliği dolayısıyla, bu hikâyeyle üst üste çakışabileceği düşünülmüştür. Hikâye anlatıcılığı olarak eşleşmesi sonucunda ve Macbeth *(f.)* olarak yeniden ele alınan bir hikâye üretilmiştir. Macbeth, kapitalizm ve inşaat ilişkisini, tipoloji ve Atina örneğiyle yeniden kurar.

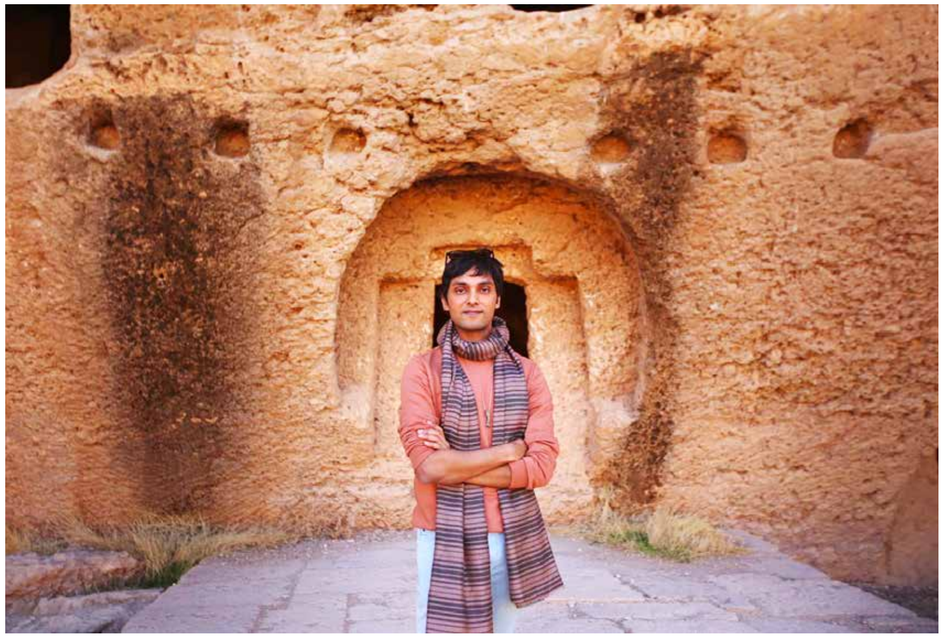
Hikâyeleri nasıl bir güncel yorumlamayla kurguladınız?
Hikâyede birçok çağdaş yeniden yazım müdahalesi bulunsa da, en önemlilerinden ilki protagonist karakterin kadın olarak değiştirilmesidir. Böylelikle şehre bakan ve yön veren eril gözün dönüşmesi ve protagonistin bir kadın karakter olması, ve aynı şekilde kadın karakterlerin erkek olarak yeniden yazımı gerekli görülmüştür. Bir diğer en önemli müdahale ise, şehrin başına gelen felaketlerin orijinal oyunda olduğu gibi savaş olarak sonlanması değil, iklimsel olaylar olarak vuku bulmasıdır.

Eski sorunlara taze *perspektifler*

Delhi'de yaşayan ve çalışan Adwait Singh Güney Asya'nın bereketli güncel sanat ikliminden yetişmiş çalışkan yeni kuşak küratörlerden. Batı merkezli dünya tarihinin ve Antroposen terminolojisinin farklı bir birlikte yaşam anlayışıyla yeniden yazılması gerektiğine inanan Singh, Hindistan dışında gerçekleştireceği en geniş kapsamlı uluslararası proje olan Mardin Bienali için oldukça heyecanlı. "Toprağa olan yaklaşımımızı radikal biçimde yeniden hayal edebilmek bugünkü politik-ekonomik paradigmaların içine yerleşmiş partriyarkal, devletçi ve neoliberal eğilimleri çözebilmenin ön koşulu," diyen genç küratör ve yazar söyleşimizde Mardin için hayal ettiklerini ve farklı altyapılardan yetişen yeni kuşak kuratörlerin bugünle kurduğu çoksesli, merkez karşıtı yaklaşımı Art Unlimited okurlarıyla paylaşıyor

Söyleşi: Övül Ö. Durmuşoğlu

Fotoğraf: Hakan Irmak



ADWAIT SINGH

ALBENA MARTINOVA
DISMANTLED SELF
09.03 - 11.04.2020
Açılış
09.03.2020
14:00 - 20:00
vision art platform
ARTFUL LIVING
ARTFUL LIVING COM.TR
42 MASLAK
42 Maslak, Kat: 5

İlk kez 2016'da Delhi'de tanıştığımızda Take on Art dergisi editörlerinden biriydin. Yollarımız dört yıl sonra Hindistan dışında küratörlüğünü gerçekleştireceğin en kapsamlı proje için yine kesişiyor. Mardin Bienali sadece bulunduğu şehre değil içinde bulunduğu coğrafyaya da heyecan getiren dinamik bir etkinlik, Türkiye'nin önemli merkezdisi bienallerinden. Konuşmamıza başlarken Bienal ekibiyle nasıl bir araya geldiğinizi sorabilir miyim?

Aslında onlar beni buldu. Öncelikle Hindistan ya da Afrika'dan yerel bağlama ve sınırlamalarına farklı bir duyarlılık getirecek, bu sınırlamalarla yaratıcı bir şekilde çalışacak bir kuratörle çalışmak istiyorlardı. Araştırmaları sırasında *web* sitemle karşılaşıp, yaptığım projelere ilgi duyarak benimle iletişime geçtiler. Bu sırada ben de CLICK Sofya'da yaptığım *residency* sonrasında Türkiye'yi ilk defa ziyaret etmeyi planlıyordum. Güzel bir tesadüfle İstanbul'da bir araya geldik ve proje hakkında birbirini yankılayan beklentilerimizi ve vizyonumuzu paylaştık.

İşlerini henüz tanımayan yeni izleyiciler ve okuyucular için küratoryel araştırmanı nasıl detaylandırırsın?

Goldsmiths *master*'ımı tamamladıktan sonra gerçekleştirdiğim ilk proje olan *Öğrenci Bienali*'nde (Kochi, 2016) bedenlerin bir mekânda nasıl bir araya geldiğini anlama arzusu küratoryel pozisyonumu belirleyen etmendi. *Öğrenci Bienali* çok katmanlı bir projeydi, öğrenci katılımcıları bir yıl boyunca ortak sanat üretimi süreci içinde bir araya getirmek için düzenlenmiş ince bir kurguydu. Geleneksel ders programı dışında kalan bu uzatılmış pedagojik egzersiz bakış açısına göre değişen ereksellikler üzerinden biçim değiştiren bir formda gerçekleşti. Sanatçılar için kolektifliği mümkün ve sürdürülebilir kılanı analiz etmek için bir laboratuvar oldu, izleyiciler içinse bu laboratuvar entropik bir kütüphaneye ya da sanatçıların kolektif olarak üretmek istedikleri çeşitli formlara dönüştü. Başka bir deyişle, içi dışından farklı bitirilişi sürekli ertelenen bir sanat işiydi.

Kochi projesi küratoryel deneylerimin kalbinde olan süresel ve süreçsel eylemler için bir çıta belirleyici oldu. Çoğu projelerim nakış iğnesinin ileri geri hareketini anımsatan örgüsel bir ritmle ilerliyor, bunun yanısıra süreçsel kavramsallaştırmaya dayanmayan projeler de gerçekleştiriyorum. Bazı projelerim de eko-feminizm ve tarihi yeniden düzenleme ihtiyacı üzerine, gündemdeki haberlerden ve güncel söylemlerden besleniyor. Son iki projem *Caressing History* (Delhi, 2018) ve *Mutarerium*' (Mumbai, 2019) buna iyi bir örnek. *Caressing History* yazılı sözün baskınlığıyla uyum sağlamayı reddeden beden temelli bir tarih yöntemi benimserken, *Mutarerium* insan ötesi zamansallıklar, uyum sağlama, yeniden ayağa kalkma ve ortak yaşam olgularına odaklanarak Antroposen terminolojisini yeniden düzenleme arzusunu dile getiriyordu.

Mardin birçok tarihin, farklı toplumların, dinlerin binlerce yıldır yan yana yaşamış olduğu bir bölgenin kadim yerleşimlerinden. Erken dönem yerleşik ekonominin ve topraktan yaşama pratiğinin geliştiği yerlerden biri. Bu bağlamda kendi araştırman için özellikle önemli bulduklarını bizimle paylaşır mısın?

Şu anki araştırmam Mardin'in Mezopotamya'nın kalbindeki pozisyondan alıyor. Burası aşağı yukarı tahılın ilk kez yetiştirildiği alan veyerleşik yaşamın en erken medeniyetlerden birine dönüştüğü bölgeye denk geliyor. Yerleşik yaşamla birlikte sürekli büyüme arzusuyla fişeklenen savaş makinesi de gelmiş tabii, ilk halkların toprakla kurduğu maddi duygusal bağları *hack*'leyen çeşitli patriarkal, kolonyal ve tek din ideolojiler bu makineyi gittikçe sağlamlaştırmış, zenginlerde toplanan birikim en yükseğe ulaşma itkisinin önünü iyice açmış. Öte yandan bölgede ve etrafında göçebelikleri toprakla daha güçlü bir ilişkiye dayanak olan ve paradoksal bir topraklılık sergileyen eski, gezici gruplar da mevcut. Üzerinde çalışmak istediğim ise işte bu dinamizm, mülksüzlerin toprağa yaklaşımı nasıl toprakla özenli ve sürdürülebilir bir ilişki kurmamıza yardımcı olabilecekleri. Yerel üreticiler bir süredir toprakla sömürmeyen ama birlikte büyüyen bir ilişkiyi yeniden kurmaya çalışıyorlar ve kolektif sahiplenme, yerel öz yönetim ve kendine yeterlilik gibi olguları ön plana çıkarıyorlar. Toprağa olan yaklaşımımızı radikal biçimde yeniden hayal edebilmek onlar için bugünkü politik-ekonomik paradigmaların içine yerleşmiş partriyarkal, devletçi ve neoliberal eğilimleri çözebilmenin ön koşulu. Bu sergide böyle yerel sosyal ekolojileri otonom agro ekonomik deneylerle ve dünyanın çevresinden toprak ekonomilerini yöneten yerli sistemlerle iletişime geçirmeye çalışacağım.

Küratörlük son zamanlarda pek çok farklı tüketim sektörü tarafından seçme ve kişiye özel kılma bağlamında kullanılan terminolojinin bir parçasına dönüştürüldü. Bu yüzden bazı küratörler *curated by* sözünden bilinçli olarak uzakta durmaya çalışıyorlar. Şu anda bulunduğun perspektiften baktığında bugün küratoryel pratiği anlamlı kılan nedir?

Das Pop / Maarten Baas

www.tepta.com

Das Pop'u incelemek için kodu okutunuz.

TEPTA
AYDINLATMA

Nispetiye Mah. Aytar Cad. No: 24 Kat: 1-2-3 1.Levent - İstanbul / 0212 279 29 03

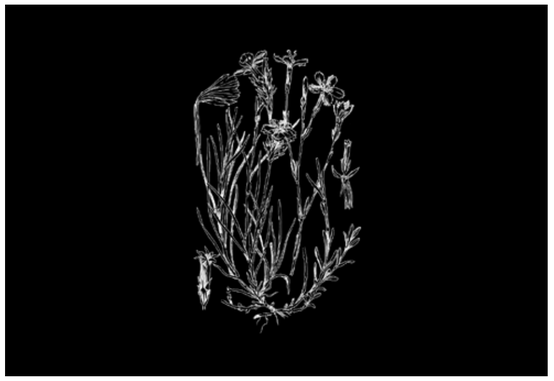
Günümüzde küratoryel pratiklerin yeni bir aciliyet kazandığını düşünüyorum çünkü iklim değişikliği, salgın hastalıklar, ihtilaflar, yurdundan edilmeler ve ekonomik eşitsizlik gibi küresel sorunlar bugünkü devletçi paradigmanın öneremeyeceği radikal çözümler gerektiriyor. Ülkelerarası bir alanda birbirine eklemlenen sanat pratiklerinin evrenselci bir umudun son kalesi olduğu gerçeği aciliyeti olan dünya görüşlerini dile getirecek sanat komisyonları üreten, bunlara aracılık ederek sivirilten küratöryel pratiklere neden ihtiyaç duyduğumuzu söylüyor. Bugünün yeni kuşak kuratörleri dünyanın çeşitli yerlerinden ve farklı altyapılarından yetişiyor, eski sorunlar için taze perspektifler üretiyor. Bu yeni kuşak için bugün küratöryel pratiği anlamlı kılan çeşitli alanlar arasında birleşimleri ve fikir alışverişlerini hızlandıran kendisine özgü gücü ve kabiliyeti.

Bugünün küratörleri sadece estetik bir hassasiyetten ötesini sunabiliyor, analiz ettikleri mekânsallığı sanat tarihiyle birleştirebiliyor. Günün aciliyetlerine koşullanmış pratikleri zorlayan alışılagelmişin dışında mekânlar, formatlar ve platformlar üreterek cevap veriyorlar. Bu durum gerçek sanatın inanlımaz yetenekli genç üreticiler tarafından yönetilen marjinal ve yeraltı alanlara göçtüğü Delhi'de açıkça hissediliyor. Bu alanlarda sanatın canlılığı ve eyleme kapasitesi herkes tarafından hissediliyor. Temel gösterge sanat objesi ortada olmadığında bile bu biçim değiştiren kuir ve disiplinlerarası mekânlarda insanlar bağlamının gerçeğine özen gösteren karşılıklı konuşmalar ve gerçek meramlarla doymuş hissediyorlar, öte yandan beyaz küpler böylesi diyalogları dışlamak için elinden geleni yapıyor.

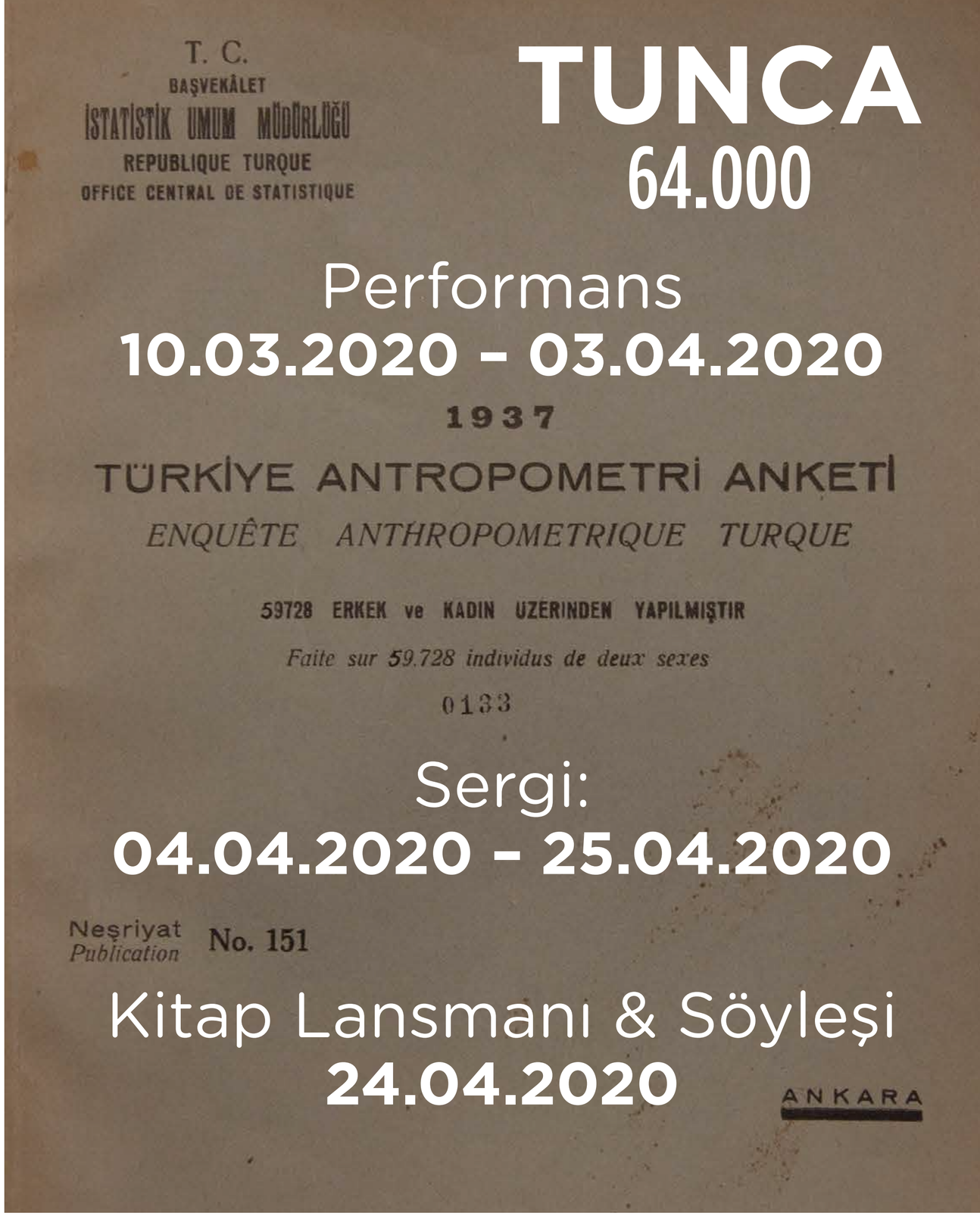
2000'lerin başında postkolonyalizmi konuşurken bugün tekrar kolonyalizmi tartışmaya başladık. Bu yüzden şunu sormak istiyorum, kolonyalizm sona erdi mi? Güncel sanat bugün etkin olarak devam eden kapitalist sömürü mekanizmaları ve toprak/kaynakların eşit paylaşımı için mücadeleler etrafında dönen sıcak tartışmaların nasıl bir parçası olabilir? Güncel sanatın kendi içinde yaşadığı ikilem ve kavram karmaşaları buna izin verebilir mi?

Ötekini yutarak beslenen bir kendiliği yücelten parazitik bir ideoloji olan kolonyalizm tabii ki hiçbir şekilde bitmedi. Kökleri *Keşifler Çağı*'nı biçimlendiren ırkçı ve bölgesel boyun eğdirme, soykırım ve agresif ticari gelişimler üzerine kurulu bir devlet modeli olarak kurumsallaşmasından öncelere, belki de ilk militarize olmuş şehir devletlerine kadar uzanıyor. Kolonyalizmin öbür yüzü olan kölelik kurumuna insanlık daha öncesinden değilse bile antikiteden beri aşina. Bazıları için kolonyalizmin kökü partiyarkanın ortaya çıkışına kadar gidiyor, ilk köleleştirilen ise kadınlar. Farklı tarihsel dönemlerde varolmuş bu yordamın değişmeyen tek yönü şiddetin dozu ve aynıların birbirini teyit ettiği üstyapılar. Eski koloniler o zamandan beri özgürlüklerini kazanmış olmalarına rağmen sömürünün etkilerini yaşamaya devam ediyorlar. Bunlar varlığı yeterinden fazla uzamış bir yükün atılmasından sonra yaşanan artçı etkiler değil sadece. Neoliberal politikalar ve milliyetçi-şirketçi yapılar tarafından yenilenen yasal propaganda çerçevesinde hareket eden neo-kolonyal mekanizmalar emirleri altında çalışanların hayatsuyunu emmeye devam ediyor.

Kendini sürekli yenileyen "gerçeğe" karşı tek etkin direniş biçimi ise empati. Empatik bir içselleştirme bizi özneyi, insanı ya da ulus devleti merkezinde tutmayan yeni ilişkiselliklere acar. Bunların büyük bir kısmı söylenebilenin ya da Fransız felsefeci Jacques Rancière'in adlandırdığı gibi "sezilmiş olanın dağılımı"nın dışına taştığı için sosyopolitik etmenler olmadan anlaşılması iletilmesi mümkün değil. Tam da burada varolan yasal sosyal aşırılıklara karşı çıkan etik ve gerçeği iletmeye tarihsel olarak yetkili olan sanatçı, şair ya da soytarı önümüzdeki epistemik çerçeveyi iteleyecek alternatif umutlar hayal edebilir. Güncel sanat büyük anlatıları, öznesel gerçeklikleri ve tanrısala benzer kodlarla kendini ifade eden otoriteyi sarsan zamansallıklar ve geleneklerin postmodern arenasında gerçekleştiğinden belli bir ayrıcalığa sahip. Bütün bunlar güncel sanatın izleyicinin özneye ve içinde bulunduğu duruma empati kurmasına yardım eden detaylı, yerleşik, kişisel anlatılarla ilişki kurmasına yardımcı oluyor. Ayrıca bu ifade ve ikilem çokseslilliğini tüketici bulmuyorum. Belki de öznenin, kendinin farkında karmaşanın ahlaki olarak çözüldüğü etik ikilem anının kılıç keskinliği güncel sanatın ürettiği en iyi şeylerden biridir, kimbilir?



TÜM GÖRSELLER: MARWA ARSANIOS, WHO IS AFRAID OF IDEOLOGY 1, 2017 EKRAN GÖRÜNTÜLERİ



TUNCA
64.000

Performans
10.03.2020 – 03.04.2020

Sergi:
04.04.2020 – 25.04.2020

Kitap Lansmanı & Söyleşi
24.04.2020

MERDİVEN art space

Meclis-i Mebusan Cad. No: 31 Murat Han Kat: 1
34434 Fındıklı, Beyoğlu, İSTANBUL
Salı-Cumartesi/Tuesday-Saturday 11:00 - 18:00
+90 212 244 84 44 www.merdivenartspace.com

Başrolde bir robot

Tekil | _Çoğul_ | _Çoğul_ | _Tekil_'de serisinin ikincisi, Berlin'den Rimini Protokoll'ün _Tekinsiz Vadisi_'nden yola çıkıyor. Perihan Mağden'den El Cezeri'ye, Mohammad Salemy'den Adam Greenfield'e alıntılarla ortaya çıkan introspektif, metodik ve eleştirel soruları Hito Steyerl, Wesley Goatley, Holly Herndon ve Egemen Demirci'nin pratikleri etrafında şekillendiriyor. Beden ve ruh, robotlar ve biz, yapay zekâ ve Google, yerli ve milli arasında dönen bu ucu açık tartışmanın pek çok referansı Berlinli son durağı ise Kore

Yazı: Misal Adnan Yıldız

RIMINI PROTOKOLL, (c) GABRIELA NEEB. ALL THE BEST ALEXANDRA (RIMINI PROTOKOLL)

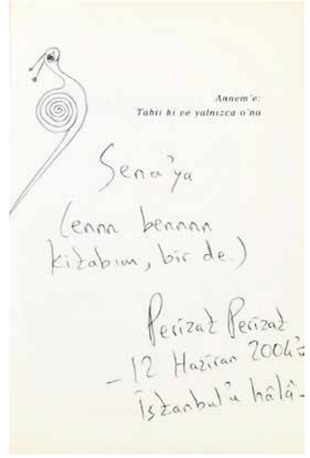
Doğduğum şehirde yeni açılan bir hastanenin palyatif bakım merkezindeyim. Perihan Mağden'in *Refakatçi* romanından cümleler yıllar sonra geri dönüyor: "Korku, bir leke gibi büyür. Bazen umulmadık sebeplerle çeker, daralır, küçülür; ama daima oradadır."

Refakatçi bu kez benim, çaresizlik *kendim* olarak karşımda. Ne kitaptaki gibi uzun bir gemi yolculuğuna çıkıyoruz ne de kardeşim on iki yaşında ama romandaki gibi gündelik hayata dair tuhaflıklar, olağanüstü haller ve beklenmedik durumlar etrafımızda. Romandan bir başka alıntı:

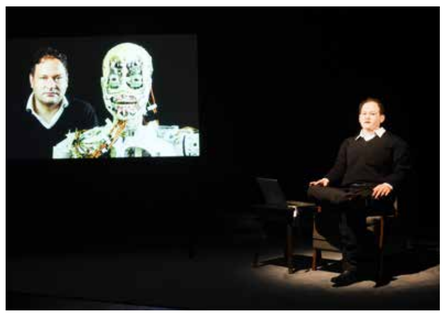
> Elimi uzatıp saçlarını okşamaya yelteniyorum. Beceremiyorum. O fark etmeden çabucak geri çekiliyorum. Bedensel diyalog, bende hep iğreti duruyor. Uzun boylu, endamı güzel üvey ablanın balo elbisesi gibi, oramdan buramdan sarkıyor. Yine konuşmaya başlıyorum. Ben yalnızca sözlerle kendini anlatabilenlerdenim -sakatım.

Sena, Youtube'dan çalan şifa duasını dinlerken ben de ayaklarına Viron'un bana verdiği *Akıllı Krem*'le masaj yapıyorum. Duayı bir makineden dinleme, duaların İnternet'te dolaşması, zikirmatik gibi fenomenleri düşünürken -açık kalmış kapıdan- koridordan geçen çok genç, adeta çocuk yaşta bir imam görüyorum. En az (*Refakatçi*'den) deha çocuğun yaptığı *Panda Yiyen Çinlinin İdamı* resmi kadar gerçek. Spinoza'nın "Her canlı kendi varlığını sürdürme çabasındadır," cümlesini, Steven Spielberg'ün postmodern Pinokyo'yu tarifleyen *Yapay Zekâ*'sından bir replikle *(Artificial Intelligence: AI*, 2001) birlikte okuyorum:

> Sen doğana kadar, robotlar hayal görmez; ne isteyecekleri söylenene kadar bir şey arzulamazlardı. Sen nasıl bir başarı olduğunun farkında mısın? Bir masal buldun ve sevgiden, ilham, tutkudan güç alarak onu gerçek yapmak üzere yola çıktın.



Kayda alınmış her performansın eninde sonunda *loop* edecek bir tekrara dönüşmesi; her tekrarın kaydedenini dönüştürme olasılığı ve Tanrı'nın yarattığı aleme, canlılara ruhundan üflediği mitosu, bana üst üste iki kere izlediğim Rimini Protokoll'ün *Tekinsiz Vadi*'sini (*Uncanny Valley*) düşündürüyor. Berlinli kolektif, uzun soluklu pratiklerinde dokümanter tiyatro dilini farklı alanlardan uzmanlar, form anlayışları ve medya olasılıklarıyla birleştirerek; gerçek hayattan tanıklıklar üzerine kurulu oyunlar, mekâna müdahaleler, geçici sahneler, eklektik yerleştirmeler ve radyo okumaları üretiyor. Yirminci yaşını kut-



RIMINI PROTOKOLL, (c) GABRIELA NEEB. ALL THE BEST ALEXANDRA (RIMINI PROTOKOLL)

layan üçlü işlerinde etkileşim, bilgi aktarımı, haberleşme ve interaktif teknolojinin çeşitli katmanlarını sorguluyor. Giessen Universitesi'nde okurken tanışan Helgard Haug, Stefan Kaegi ve Daniel Wetzel 2002 yılından sonra, kişisel ya da ortak üretimlerini *Rimini Protokoll* adı altında gerçekleştirmiş. Kolektifin, jeolojist Colin Campbell tarafından önerilen; *Uppsala Protocol* olarak da bilinen, petrol fiyatlarını sabitlemeyi amaçlayan diğer *Rimini Protocol* ile (2003) tek ortak noktası, emekli siyasetçiler. Campbell'in önerisini en çok onlar desteklemişti. Kariyerleri boyunca *Formula One* yarışmacıları, evcil hayvanlar ve sahipleri, radyo dalgaları, ergen gençler gibi birçok farklı sosyal grupla, değişkenle ve demografik profille çalışan *Rimini Protokoll*'ün video oyunu teknolojisi destekli *Best Before* projelerinin içeriği, aktif siyaseti bırakmış politikacıların katılımıyla birlikte şekillendirilmiş.

Tekinsiz Vadi, tek kişilik bir oyun. Başrolde, yazar Thomas Melle'nin *animatronic* kopyası var; yani onun mimiklerini, jestlerini, ifadelerini birebir "öğrenmiş" elektro-mekanik kuklası. Yüzü, elleri, her hareketi Melle'den referans alınmış, kopyalanmış, üretilmiş. Manik depresif tanısı konan yazar hayatında, yazı pratiğinden ve ruh sağlığından başka bir dert, tasa olsun istemiyor. *Rimini Protokoll'*den yönetmen Stefan Kaegi ile birlikte çalışarak etkileyici, otobiyografik ve deneysel bir metin üretiyor. Yazarın kopyası bu robot, mesleğinin gereği olarak imza günlerinden kitap lansmanlarına; sosyal olarak dahil olduğu etkinliklerde kendini pek iyi hissetmeyen yazarın yerine seyahat ederek, programlandığı gibi yazarın hikâyesini anlatıyor. Yazarın ergenliğinden robotun üretimine; Melle'nin hikâyesi üzerine kurulu *Tekinsiz Vadi'nin* en temel referansı, bilgisayar dilinin kurucusu sayılan Alan Turing. İngiltere ordusunda çalışan, İkinci Dünya Savaşı'nda Almanların haberleşme şifrelerini kıran buluşlarıyla adına ödüller verilen Turing, bilişim biliminin öncülerinden biri. Ölümü sırlarla dolu; hormonların giderek değiştirdiği bedeni, ondan kalan siyah-beyaz fotoğraflardan okunabiliyor. Melle'nin hayatından kesitlerin Turing'in hazin hikâyesine karıştığı bu performans, sanat tarihinin en eski konu başlıklarından "orjinali ve kopyası" sorunsalını da yeniden formüle ediyor: Robotlar sıkılarak yaptığımız işlerden bizi mükemmel performanslarıyla kurtarırken; bizi, bir gün kaçınılmaz olarak yerlerimizi alacakları korkusuyla mı dolduruyorlar?

Kablolar, elektronik çipler, sensörler, yazılımlar ve algoritmalardan oluşan hareketli kuklaya insan sureti eklemek, temsil politikaları, insanın dünyayı algılama biçimi ve kendini evrenin merkezine koyma dürtüsüyle ilişkili. *Sistine Chapel*, yaratılış tablosu. *Humanoid* (insansı*)*, insan olmadan insana benzeyen; kendisi insan değil, ama insan görünümünde olanlar için kullanılan bir terim. En erken kaydı koloniyel tarihle paralel; sömürgeci Avrupalılar tarafından yerli halklar ve morfolojik olarak benzeyen, ancak özdeş olmayan fosilleri tanımlamak için kullanılmış. Elon Musk Mars'ı nasıl kolonize edeceğini düşünedursun, NASA uzaya göndereceği *humanoid* robotlar için bir program, nüfus planlaması ve etik değerler tartışması geliştirmeye başladı.

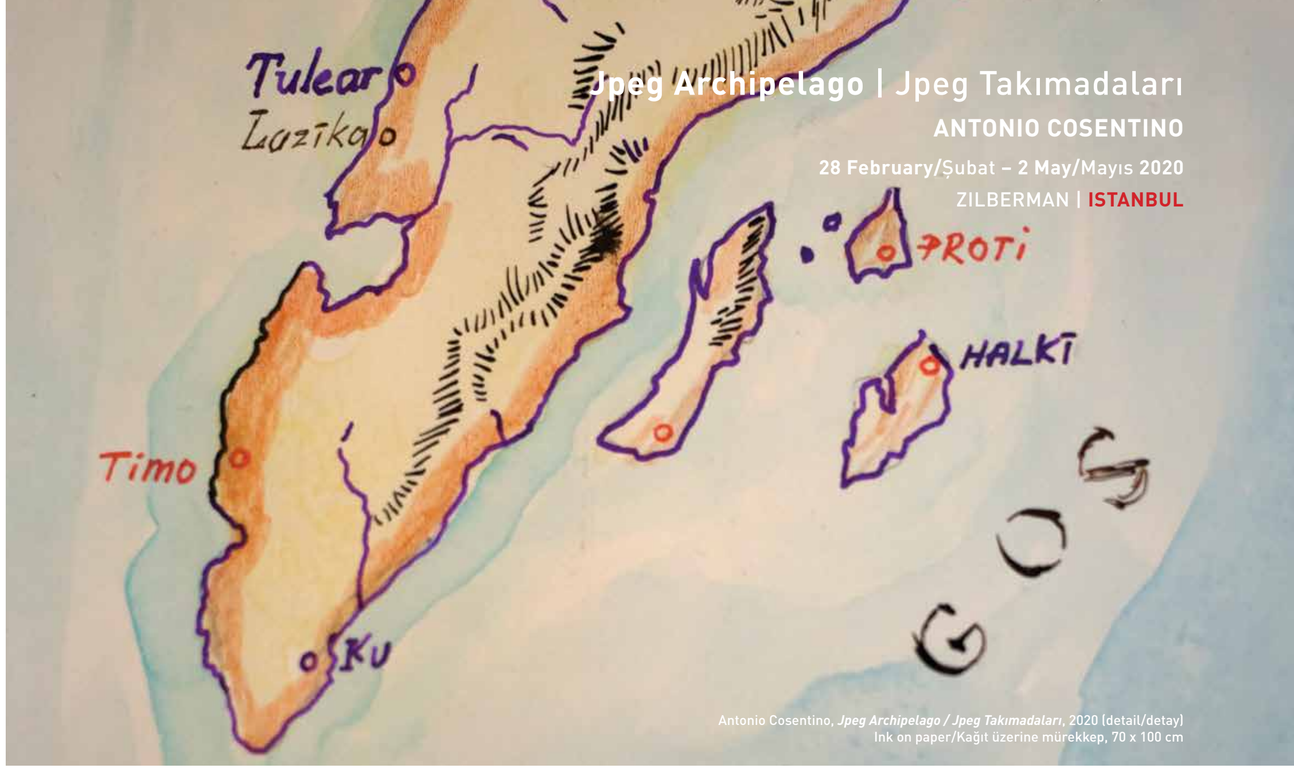
Türkiye'nin ilk *humanoid* robotları, benim bu yazıyı yazdığım hastane odasına yaklaşık 110 km uzakta üretiliyor. Konya'da bulunan *AKINROBOTICS* ve *AKINSOFT* yaklaşık 150 kişiyi istihdam eden, kendini "Türkiye'nin ve dünyanın ilk insansı robot fabrikası" olarak tanımlayan bir kuruluş. Boston Dynamics'le ilişkisini, Tülin Şahin ve Cindy Crawford ya da Coca Cola ve Cola Turca üzerinden açıklayabilir miyiz? Akdeniz Bilişim Zirvesi'nde *Akıncı-4* modelinin sahneden düşmesiyle gündeme gelen AKINROBOTICS'in gelecek vizyonunun sınırı yok: Milli savunmada kullanılmak üzere "robot asker" üretmeyi planlıyor. Son olarak, geçtiğimiz Ocak ayında, İstanbul Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı'nda gerçekleşen Evlilik Fuarı'nda, kına tepsisi taşıyan, türkü söyleyen ve göbek atan *Robot Ada* isimli projelerini tanıttı.

2018 yılında, (5 Şubat) Dünya Güvenli İnternet Günü Etkinlikleri'nde konuşan Denizcilik, Haberleşme ve Ulaştırma Bakanı Ahmet Arslan, sahneyi paylaştığı, sözünü kesen ve kendisine "ne diyorsun, anlamıyorum," diyen *Robot Sanbot*'a kızmış, sahneden uzaklaştırılmasını istemiş. Çinli bir firma tarafından geliştirilen Sanbot, daha sonra yeniden programlandı ve özel bir televizyon kanalı aracılığıyla Arslan'dan özür diledi. Tam Cem Yılmazlık: "Peki Zeki Müren de bizi görecek mi?"

AKINROBOTICS ve AKINSOFT Yönetim Kurulu Başkanı Dr. Özgür Akın konuyla ilgili olarak konuşurken, *humanoid* tartışmasına "yerli ve milli" bir hassasiyet getirmişti:

> Gerçekleşen etkinlikte Ulaştırma Bakanı'nın konuşmasının robot tarafından kesilmesi ve akabinde bakanın robota müdahale edilmesi konusundaki ikazları dijital dönüşümün yaşandığı günümüz koşullarında hoş bir görüntü oluşturmamıştır. Yaşanan bu tatsız hadise; örf ve kültürümüzden uzak, yabancı menşeli bir robotun kullanımının, dışarıya olan hayranlığından kaynaklanmış olabileceği tartışmalarını da beraberinde getirmiştir... Yaşanan bu olayın Türk mühendislerine ve yerli üretimin kullanımının gerekliliğini bir kez daha gözler önüne seren son kötü örnek olmasını temenni ederken Türkiye'deki yerli robotik firmasının baş mühendisi olarak ülkemizdeki tüm etkinliklerde kullanılacak robotik teknoloji taleplerine cevap verebilecek potansiyelde olduğumuzu gönül rahatlığıyla dile getirebilirim.

Oysa, 1153 doğumlu ve Mezopotamyalı El Cezeri sibernetik bilimin babası sayılan otomatik saat, su pompaları ve otomatik abdest alma makinası icatlarıyla aslında tarihteki ilk robotları tasarlamıştı. El Cezeri, *Kitâb fî marifeti'l-hiyeli'lhendesiyye*'de (*Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap*) bu



Jpeg Archipelago | Jpeg Takımadaları
ANTONIO COSENTINO
28 February/Şubat – 2 May/Mayıs 2020
ZILBERMAN | ISTANBUL

Antonio Cosentino, *Jpeg Archipelago / Jpeg Takımadaları*, 2020 (detail/detay)
Ink on paper/Kağıt üzerine mürekkep, 70 x 100 cm

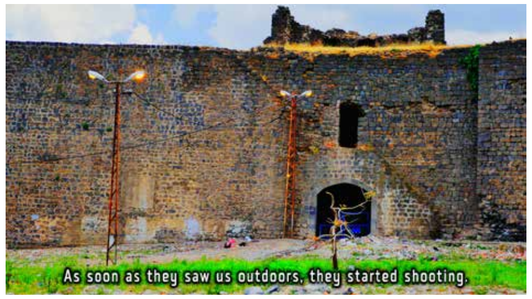
Im Heimweh ist ein blauer Saal
HEBA Y. AMIN, MAJA BAJEVIĆ
ELSE LASKER-SCHÜLER, HERTA MÜLLER
Curator/Küratör: Jürgen Kaumkötter
21 February/Şubat – 4 April/Nisan 2020
ZILBERMAN | BERLIN

Else Lasker-Schüler, *Theben mit Jusuf*, 1922, (detail/detay) , Pen, crayon, chalk,gold bronze on the back of a telegram form/Kursun kalem, pastel boya, tebeşir, bir telegraf formunun arkasına altın bronz 25,3 x 21,3 cm, Copyright and Courtesy: permanent loan of the Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft for the Center for Persecuted Arts Solingen/Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft ve Center for Persecuted Arts Solingen'in izniyle.

ART DUBAI
Booth: B16
25-28 March/Mart 2020

ART COLOGNE
Booth: D-022
23-26 April/Nisan 2020

ZILBERMAN
ISTANBUL | BERLIN
İstanbul: İstiklal Cad. Mısır Apt. No:163, K. 2 & 3 D. 5 & 10, 34433 Beyoğlu/İstanbul, Turkey **t:** +90 212 251 1214 **f:** +90 212 251 4288
Berlin: Goethestraße 82, 10623 Berlin/Germany **t:** +49-30-31809900 **f:** +49-30-31809901



aygıtları çizimleriyle birlikte tarifliyor, takvimiyle birlikte bütün parçaların nasıl üretileceğini, birbirine nasıl monte edileceğini ve nasıl çalıştıklarını teker teker açıklıyor:

> Benden çok evvel gelen âlimlerin kitaplarını ve onları takip edenlerin çalışmalarını gözden geçirdim... Nihayet nakillerden kurtuldum, başkalarının yaptıklarından sıyrıldım ve problemlere kendi gözümle bakabildim... Uygulamaya dönüştürülemeyen her teknik ilmin, doğru ile yanlış arasında muallakta kaldığını gördüm.

13. İstanbul Bienali'ne katılımıyla bienalin sponsoru ve silah endüstrisi arasındaki ilişkileri açık eden Hito Steyerl, *Robots Today* (2016) filminde bilgisayar teknolojilerinin yeni savaş stratejilerinde nasıl kullanıldığını soruyor. Cizreli *polymath* El Cezeri'ye referans vererek, iPhone yazılımı Siri'ye sorular yöneltiyor:

> —Bu şehri kim yerle bir etti, Siri?
> —Seni anladığımdan emin değilim.

Berlin'de yaşayan ve çalışan Steyerl'in bu video çalışmasının üretim sürecinde, Cizre'de El Cezeri'den kalan mirası korumayı misyonu haline getiren, Özel Cizre İsmail Ebul-İz El Cezeri Müzesinin kurucusu, *Büyük Kürt Mucit Cizreli İsmail Ebul-İz* adlı eserin yazarı araştırmacı Abdullah Yaşın ile tanışma fırsatı yakaladım. *Robots Todays*'ı, Rimini Protokoll vesilesiyle şimdi yeniden hatırlamak, zihnimde beni yakın zamanlarda gördüğüm bir sergiye götürüyor. Ürettiği ses temelli yerleştirmeler ve sunum performanslarıyla, verilerin ve yapay zekânın dünyayı anlamamıza etkilerini inceleyen araştırmacı ve sanatçı Wesley Goatley Londra'da yaşıyor ve çalışıyor. Berlin'in CTM festivali kapsamında açılan *Interstitial Spaces* isimli sergide mekâna özel olarak yeniden sunulan ses kurulum projesi *Chthonic Rites* (2018), Amazon'un Alexa ve Apple'ın Siri'si arasında bir sohbet olarak tasarlanmış. Yerleştirme, bir nevi "*sımart pi eyler*" (akıllı kişisel asistanlar) olarak düşünebileceğimiz Alexa ve Siri'nin tasarım, dolaşım, fonksiyon ve işlevlerinin ardındaki ideolojileri, problematikleri ve bilinmeyenleri ortaya çıkarmak için, onların birbirleriyle konuşma yeteneklerini kullanan bir strateji izliyor. Şölen kültüründen gündelik hayatın organizasyonuna, pek çok farklı bağlamda yapay zekânın (*AI*) güç politikalarıyla -modern öncesi de dahil- karmaşık ilişkilerini araştıran bu sunum, dostluk, muhabbet ve sohbet kavramlarına da yeni sorular getiriyor.

Adam Greenfield, geçen sene elimden düşürmediğim *Radikal Teknolojiler: Günlük Yaşamın Tasarımı* (*Radical Technologies: The Design of Everyday Life*) isimli kitabında, "zamanın, bugün bildirimler arasında kalmış kesitlere bölündüğünden" bahsederken, önermesinde Silikon Vadisi'yle dünyanın şu anda nasıl işlediği arasında cereyan eden küresel çatışmayı temel alarak, "günlük yaşamın bilgi işlem üzerinden kolonileştirilmesini" açıklar. Bugün, gündelik hayatın içindeki teknolojinin görünüşte en transgresif olan vizyonları bile, mutlak bir şekilde sermaye yatırımının, artan değer çıkarımının ve sonu gelmeyen sömürünün bilinen kalıplarına çark eder: "Artık ilerlemeden bahsetmiyoruz bile, onun yerini 'yenileşim' (inovasyon) aldı."

Yeni teknolojiler konusunda hâlâ umutlu olanlar da var. Holly Herndon geçen Mayıs ayında çıkan, *Godmother* ve *Eternal single*'ları playlistimde sürekli çalan ve "yapay zekâ (*AI*) bebeği" olarak etiketlenen son albümü *Proto* için partneri Mat Dryhurst ve (aslında benim Hito Steyerl'in işlerinin yapım aşamasında tanıdığım ve UdK'da bir stüdyo paylaştığım) yapay zekâ uzmanı Jules LaPlace ile birlikte çalıştı. Albüm için geliştirilen yapay zekâ programı *Spawn*'a seslerin nasıl yorumlayacağını öğretirken, birlikte çalıştıkları vokallerin canlı etütlerini, ses açma egzersizlerini ve sonu gelmez halk şarkılarını temel aldılar. Twitter'da, Grimes ve Zola Jesus arasında geçen tartışmaya katılımıyla -o *tweet*'i daha sonra silinse de- Zola Jesus tarafından, "silikon faşist ve ayrıcalığın sesi" ilan edildi. Deneysel müzik dünyasında bir anda kızılca kıyametin kopma nedeniyse, şu basit soru: Gelecekte yapay zekâ müzisyenlerin yerini alacak mı? Berlin' de yaşayan Amerikalı müzisyen Herndon bu soruya iyimser yaklaşıyor:

> *AI* araçları, yetenekli müzisyenlerin yerini alamayacak, ama davul makinelerinin imkânları çoğaltılabilecek. Yani, mesele davul, ama davulcular değil. Teknoloji ve otomasyon ideali, birlikte daha insani bir üretim ortam sağlayabilir. Yapay zekâ "birbirine bağlı" bir müzik modeline doğru evrilmek için kullanılabilir. Aşırı kişiselleştirilmiş başarılar yerine, koordinasyon halinde ve bağımsız olabiliriz.

HITO STEYERL, ROBOTS TODAY, 2016, SINGLE CHANNEL HD VIDEO FILE, DURATION: 8:02 MIN, COURTESY THE ARTIST, ANDREW KREPS GALLERY, NEW YORK, AND ESTHER SCHIPPER, BERLIN © VG BILD-KUNST, BONN, 2020, FILM STILL © HITO STEYERL

DESIGN PORTRAIT.

B&B Atoll, seat system designed by Antonio Citterio. www.bebitalia.com

mozaik

B&B Italia Stores:
Ortaköy Dereboyu Cad. No: 78 34347 Istanbul - T. +90 212 327 05 95 - F. +90 212 327 05 97
Cinnah Cad. No: 66/1 Çankaya/Ankara - T. + 90 312 440 06 10 - F. +90 312 440 05 94
www.mozaikdesign.com - info@mozaikdesign.com

B&B ITALIA

Varşova'da bulunan Ujazdowski Castle, Güncel Sanat Merkezi'nde yaptığı *Yaşayan bir algoritma olarak bir sanatçının portresi* başlıklı sunumunda, The New Centre for Research and Practice'in kurucularından, Berlin'de yaşayan sanatçı ve küratör Mohammad Salemy güncel sanatın algoritma, yapay zekâ ve İnternet ile kurduğu problemli ilişkileri incelerken, birbiri ardına önemli ve eleştirel sorular soruyor: Bir sanatçının eseri bir algoritma olarak düşünülebilir mi, en azından diğer algoritmik süreçlerle karşılaştırılabilir mi? Güncel sanatın algoritmik mantığını ortaya çıkarmak; "özgün" ve insan odaklı öz-imajını silmek için ne tür metodolojilere ihtiyaç vardır? Sanatçı figürünü yaşayan bir algoritma olarak ontolojik bir bağlamda ve yeniden tarif edebilir miyiz?

Bu açık uçlu tartışma zeminine eklenecek son araştırma, Berlin'in, sergi ve etkinlik programına üyelerinin yılda bir kere toplanarak karar verdiği yani "Demokratik Kunstverein"ı; Kreuzberg'de bulunan NgbK'da, 2018 yılı sonlarına doğru açılan *The Influencing Machine* sergisinde yer alan *Harekete Geçirici Mesaj (Call to Action, CTA series)* isimli çalışma dizisine ait. Egemen Demirci, Greenfield'in bizi ele geçirdiğini söylediği telefon ve tabletlerle giderek simbiyotik bir hale gelen ilişkimizden yola çıkarak, "ekranlarımızın mülkiyeti" kavramını sorunsallaştırıyor. Ekranlar, sadece bilişim, bilgi ve iletişim mekânları değil; aynı zamanda ticari, ekonomik ve satılık alanlar. Yerleştirme önerisinde, mobil cihazların en çok kullanılan ölçülerinde seçtiği bir milimetre "inceliğinde" camlar Google Ads'in boyut, renk ve ifade stratejilerine göre basılmış ve dizilmiş. Cam baskılar için ürettiği bu tasarımlar, kullanıcı kimliğiyle karşılaşacak olan izleyici için adeta *fake button* olarak işliyor. Renkler, tipografik oyunlar, önermeler İnternet'te karşımıza çıkan reklam, ilan ve kampanya alanlarıyla ilişkili; getirdiği okumalar, referanslar ve kavramlarsa felsefeden, sanat teorisinden ve ontolojiden ilham alıyor. Demirci'ye göre, "sınırlama kontrolün anahtarı." Bu serinin önerdiği başlıklar, okuyucu için sanal dünyanın sürekli değişen değerlerini yeniden düşünmek için anlamlı; problematize ettiği soruları sınıflandırdığı bölümler gibi: *Mutlak Saydamlık* (*Absolute Transparency*), *Maddeye Çev(r)il/Maddeye Dönüş(tür)* (*Convert to Material*), *Antropogerçekliğe Dokun* (*Tap into the Anthroporeal*), *Aksi/Eksi Katılım* (*Negative Participation*), *Özgürleşmenin Paniği* (*Panic of Emancipation*), *Tanımlanmadan Kaçınmak İmkânsız* (*Impossible to Avoid Identification*), *Ya diğer tarafta hiçbir şey yoksa?* (*What if there is nothing on the other side?*) ve -benim aralarında en sevdiğim olan- *İnsan Değerleri/İnsani Değerler* (*Human Values*)...

İnsana ait değerleri nasıl tanımlarız? *Tekinsiz Vadi*'nin sonlarına doğru, projeksiyonda beliren Thomas Melle, birden robot kopyasıyla konuşmaya başlar; ayağını onun gibi 360 derece bir esneklikle kullan(a)masa da; yüzünü, sesini ve mimiklerini tekrar sahiplenmek ister: Bu benim... Benim sesim... Benim yüzüm... Bu hâlâ ben miyim? Bu an bana yakın zamanda, İnternet'ten izlediğim, dramatik anlarla dolu bir *reality* şovu hatırlattı. TV programcıları, 2016'da henüz yedi yaşındayken hayatını kaybeden bir çocuğu, sürekli onu düşünerek üzülen annesiyle "yeniden buluşturmak" için sanal gerçekliği kullanmışlar. *VR* yardımıyla, Nayeon sağ iken beraber sıkça gittikleri bir parkta kızını gören Jang Ji-sung'un performansını stüdyoda bulunan baba ve diğer kardeşler de, canlı yayında izledi.

Görünen o ki, "Beden bir hapishane mi yoksa bir çift kanat mı?" sorusuna asla cevap veremeyeceğiz. Robotlar, yapay zekâ ve algoritma bize, bedenimizin, aklımızın ve dünyayla etkileşimimizin sınırlarını yeniden gösteriyor. Etten kemikten yaratıldığımızı, elbet bir gün malzemenin yorgunluğuna, yer çekimine ve zamana yenik düşeceğimizi er geç kabulleniyoruz. Yazının başına dönersek, Mağden'in *Refakatçi*'sinden o alıntı, Spielberg'in *Yapay Zekâ*'sının son sahnesinden bir repliğe karışarak, belki bizi biraz da olsa avutabilir: "Herkese doğarken belli bir ağlama kontenjanı tanınır; ne kadar çabuk tüketirsen o kadar iyi."

"David, sen insan türünün kalıcı hafızasısın..."

(ÜST) EGEMEN DEMİRCİ, IMPOSSIBLE TO AVOİD IDENTIFICATION, 1 MM CAM ÜZERİNE RENKLİ BASKI, 197 MM X 148 MM TELEFON TUTUCU, 82 CM

(ORTA VE ALT) EGEMEN DEMİRCİ, CALL TO ACTION SERİSİ, 1 MM CAM ÜZERİNE FARKLI BOYUTLARDA 8 RENKLİ BASKI, AKILLI TELEFON VE TABLET TUTACAĞI

ART DUBAI

ART DUBAI

Hall 1 Booth C12

MEHMET DERE
YAĞIZ ÖZGEN
FARID RASULOV
MERVE ŞENDİL
CLEMENS WOLF

25.03 —
28.03.2020

ART BRUSSELS

Solo Booth E03

AGNÈS GUILLAUME

Prime Booth E02

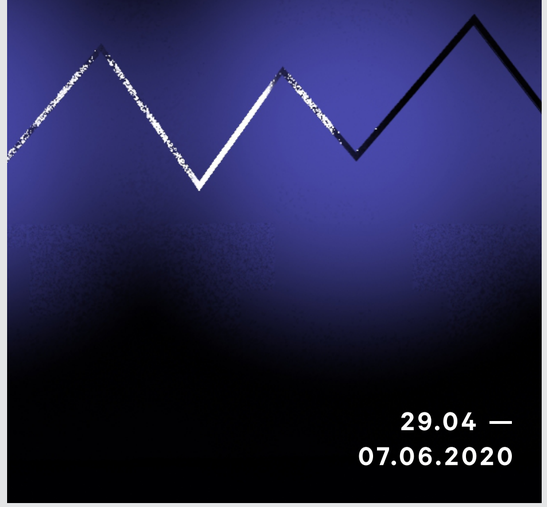
KEREM OZAN BAYRAKTAR
LUDOVIC BERNHARDT
SERGEN ŞEHİTOĞLU
BERKAY TUNCAY

23.04 —
26.04.2019

art brussels

SİLSİLE

Farid
Rasulov



29.04 —
07.06.2020

SANATORIUM

KEMANKEŞ MAH. MUMHANE CAD. NO: 67/A —34425—KARAKÖY / İSTANBUL | SANATORIUM.COM.TR | INFO@SANATORIUM.COM.TR | T:+90 212 293 67 17

Yokluğuyla var

Artık Art Unlimited Ailesi'nin bir parçası olan Yasemin Özcan bundan böyle iki ayda bir kendisine ayrılan sayfalarda bizlerle kendi kafasında kurguladığı içerikleri farklı formatlarda paylaşıyor olacak. Hem sanat belleğimizin farklı noktalarına ışık tutacağına hem de yeni yazın alanları oluşturacağına inandığımız bu seriye Dilek Winchester ile iki sanatçı ve arkadaşın sohbeti özgürlüğünde hafıza, hatırlama ve arşiv kavramları etrafında başlıyoruz

Söyleşi: Yasemin Özcan

Fotoğraf: Elif Kahveci

Dilek Winchester'ın *Boşluk ve Kaide** başlıklı sergisi, 2019'un heyecan yaratan, ruhumuza dokunan sergilerinden biri oldu. İncelikle ördüğü, sürecinin de işin parçası olduğu, araştırma odaklı serginin henüz açıldığı günlerde, üzerine konuşmaya niyet etmiştik ancak zaman hızla aksa, takvimler yenilense de bundan vazgeçmedik.

Röportaj hatta yer yer sohbet formunda, hafıza, sanat tarihi, hatırlama, arşiv gibi katmanlı sözcükler arasında dolanacağımız ön kabulüyle başlayalım.

Öncelikle nasıl bir ilişkilenme, duygusal-kavramsal, matematikle bir arada olduklarından azade kaideler; hafızanın güçlü taşıyıcıları olarak tüm heybetleri, tekillikleri ve biricikliklerivle varlar, oradalar. Ve aynı kamusallığın paydaşları olarak bu sergide, sessiz ve güçlü biçimde yan yanalar. Bu temsil çok değerli ve kuvvetli. Bu bakış, senin pratiğin içinde düşünüldüğünde kişisel hafıza ve başka yan yanalıkları da hatırlamaya neden oluyor.

Radikal gazetesinde bir çağrı haberiyle başlayan ve kamusal alana odaklanan *Scan İstanbul* (2003) sergisinde tanıştık. Serginin, farklı coğrafyalardan ve henüz tanışmış sanatçılardan işbirliği beklentisinin bizleri zorladığında, en büyük kazanımınsa birbirimizi tanımak olduğunda daha o günlerden hem fikirdik.

Hera Büyüktaşçıyan, Yasemin Nur, Osman Bozkurt, Aslı Çavuşoğlu, Didem Özbek de sergide yer alan sanatçılardı. Sonraları seni Çiçek Öztek ve Sinan Kılıç'ın kurduğu Alef Yayınevi'nin Asmalımescit'te Paşa İş Hanı'ndaki ofisinde kiraladığın atölyende ziyaret ettim. Sözde değil özde disiplinlerarasılığın gerçekleştiği, her daim balya balya kitap yüklü koridorun sonundaki odanda, konudan konuya savrulurken, çaycıya verdiğimiz, sık kahve siparişleriyle markaları hızlı bitirdiğimizi, ziyaretleri karşılıklı *Küme Çalışması* dediğimiz haftalık rutine dönüştürerek verimli çalıştığımızı hatırlıyorum. Sen neler hatırla-t-mak istersin?

Dilek Winchester: 2002 yılının sonunda ben Londra'dan İstanbul'a geri taşındım. 2000'lerin başından itibaren İstanbul'da yaşayan, merkezini bu şehir olarak belirlemiş bir sanatçıyım. *Boşluk ve Kaide*'de yer alan kaideleri, ağırlıklı olarak sanat alanının enformel ağlarını kullanarak ödünç aldım. İşte bu ilişkiler yumağının benim için başlangıç noktası 2003 yılına kadar geriye gidiyor. *Scan İstanbul*'u hatırlamak bu yüzden önemli. O dönem için belli ihtiyaçlar çerçevesinde ilginç bir grup sanatçıyı yan yana getirmiş açık çağrıları.

Alef Yayınevi'ndeki ortamı hâlâ çok özlüyorum. Arka odayı ilk önce çevirmen Aylin Ülçer'le tutmuştuk. Sonrasında ben atölye olarak kullanmaya devam ettim. Alfabeler ve edebiyat kanonuyla ilgili *Okuma ve Yazma Üzerine* adlı yerleştirmenin Alef'in arka odasından çıkması bir tesadüf değil. Ermenice harfli Türkçe kitaplardan bana ilk bahseden sanırım Sinan ve Çiçek'i ziyarete gelen, ortak arkadaşımız Tansel Demirel. Ondan atölyede bir ara Osmanlıca dersi aldığımı hatırlıyorum. Ortak çevremizde benim pek çok projem için destek olmuş çevirmenler, editörler var. Mesela Orhan Bilgin, Elçin Gen, Asena Günal, Sinan ve Çiçek'le ortak arkadaşlarımız. Asena o dönem daha DEPO'da çalışmaya başlamamıştı, İletişim Yayınları'nda editördü. *Hissi Sözlük* adlı proje için tüm bu isimlerle toplanıp çalıştığımız çok keyifli bir dönem var hemen öncesinde. *Hissi Sözlük* duygu belirten deyimlerin çevirisi ve duygu ifadelerinde kullanılan metaforlarla ilgiliydi. Duyguların ifadesi 2002'den bugüne tekrar tekrar geri dönüp uğraştığım bir mesele.

Küme Çalışmalarımız demek 15 yıldır sürüyor. Paylaşma, tartışma ve sanat üretimi için çok iyi bir model doğrusu. Herkese özellikle yola yeni çıkan genç sanatçılara tavsiye ederim. Güvenli, eleştirel ve eğlenceli bir çalışma ortamında hem üzerinde çalışılan projeler hem de sanat üretimine ve sanat dünyalarına dair tüm dinamikler masaya yatırılıyor, deneyimler paylaşılıyor.

Pomodoro yaygınlaşmamışken Küme vardı demek istedim. Bugün, Alef Yayınevi'nin yanı sıra Dirimart'ın da Yayınlar Direktörü olan Çiçek Öztek, *Boşluk ve Kaide'nin* açılışında karşılaştığımızda o günleri işaret eden cümleler kurmuştu. Bu noktada onu da cümleleriyle bu sohbete ortak etmek istedim. Çiçek, sen neler söylemek istersin?

Çiçek Öztek: Evet, hafıza, ortak hafızamız... Asmalımescit'teki o zamanlarımıza sık sık dönüyorum ben de; bugünkü beni ben yapan tohumların bazıları o günlerde, sizlerle olan tanışıklığımla birlikte atılmış meğer. 2006'da Alef'i kurduğumuzda o iş hanında önce iki odalı, bir yıl sonra da yandaki üç odalı yere taşınmıştık. Fazla geçmeden, bu yeni yerin kirasını veremeyeceğimiz anlaşılmış, önce bir sonra iki odayı dostlarla paylaşma durumumuz ortaya çıkmıştı. İyi ki de öyle oldu. Dilek'in alfabeler ve dil üzerine yoğunlaştığı kavramsal işlerini ürettiği o dönemde, bizim harfler, kelimeler, cümleler, paragraflar diye giden evrenimizle, onun düşünümleri, araştırmaları, üretimleri iç içe geçti. İçerideki odada süregiden küme çalışmalarına arada sırada uğrayıp "siz şimdi burada ne yapıyorsunuz?" merakıyla misafir olmalar... Tüm bunlar benim kavramsal sanatı anlama çabamda ilk küçük denemeler, adımlar oldu. Aslında orası bir sanatçı atölyesiymiş ve çok hoş auası olan, özel bir yermiş. O zamanlar daha çok "modern"le bir bağ kurabilen ben, artık "çağdaş"la da biraz biraz bağ kurabilmeye başladım, gittiğim sergilerde, bienallerde, başka ülkelerde ziyaret ettiğim büyük-küçük müzelerde, galerilerde, "kavramsal sanat" dediğimiz o şeye farklı yaklaşabilmeye başladım. Yıllar sonra sanat alanında çalışacağımı, yayıncılık yapacağımı, pek çok başka çağdaş sanatçıyla temas kuracağımı, hatta Alef'ten çağdaş sanat kitapları ve sanatçı kitapları yayımlamaya başlayacağımızı nereden bilebilirdim? Sonraki yıllarda ikinizin de işlerini hep yakından takip ettim, bütün sergilerinize

gitmeye çaba gösterdim. Tabii *Boşluk ve Kaide*'yi de kaçıramazdım. Bu sergiyle bir kez daha Asmalımescit'e, ortak hafızamıza, üretken birliktelik ve dayanışma zamanlarımıza döndüm.

Böylesi bir hafızayı geri çağırmakta sanırım kaidelerin yan yanalıklarının hatırlattığı ortak tarih meselesi var. Alanın içinden yükselen güçlü bir hafıza korosu gibi. Çağdaşların yan yanalığı. Nasıl, hangi duygularla oluştu bu iş?

Dilek Winchester: *Boşluk ve Kaide,* bir parçası olduğum sanat alanının nasıl bir kamusal ifade alanı olduğuna dair düşünürken çıktı ortaya. Son 15 sene içinde sanat kurumlarının nasıl dönüştüğüne tanıklık ediyoruz. Daha önce kurumların dönüşümü ve bunun sanata olan etkisine dair iki araştırmaya dayalı çalışma yapmıştım. Bunlar iki kritik döneme dikkat çeken çalışmalardı. Biri 1954'te Yapı Kredi'nin Aliye Berger'in birinciliği kazandığı yarışmasıyla ilgili, *Homeworks 6* için yapılmış Zeynep Öz'ün *Plastic Veins* projesi bağlamındaki bir sunum performans. Diğeri ise 2003'te Erol Aksoy'un koleksiyonunun müzayedeye çıkarılmasıyla ilgili yine Zeynep'le yaptığımız, *Kara Çarşamba* adındaki masa oyunu. Bence *Boşluk ve Kaide*'yi bu iki işi de düşünerek değerlendirmek gerekir. Kaideleri ödünç aldığım kişi ve kurumların listesi öznel bir liste. Bu listeyi sergide şöyle tarif ettim: Sanatçı olarak dahil olduğum, beraber çalıştığım, beslendiğim, üzerine araştırma yaptığım, izleyici olarak takip ettiğim, kendi sanat üretimime olan etkisini gözlemlediğim, üzerine yazı yazdığım, hakkında fikir beyan ettiğim, eserlerimi sergileyen; parçası olduğum kamusallığı oluşturan yapılar. Sanat üretimi bu yapılardan bağımsız değil. Bu yapıların çeşitliliği, farklı ihtiyaçlara cevap ve yön verebilme potansiyellerini önemsiyorum. Galeriler, inisiyatifler, mekânsız girişimler, kâr amacı gütmeyen kurumlar, araştırma merkezleri, müzeler, bağımsız mekânlar. Sanat gücünü bu ilişki yumakları arasındaki etkileşimlerden, çatışmalardan, kendine has kamusallığından, sınır tanımazlık ve huysuzluğundan, ifade biçimleri ve dillerinin çeşitliliğinden alıyor. Ama dönüp dolaşıp en asi işin bile bu ekosistem içinde evcilleştirilmesinden de kaçılamıyor. Çelişkiler ve çatışmalar yumağı.

Bruce Mclean, 1971'de Tate'ten 50 kaide ödünç alıyor. Kaideleri iade ederken unutulan üç kaide de yeni bir düşünce süreci başlatıyor ve bedenini kullandığı *Pose Work for Plinths* ortaya çıkıyor. Sen de sergi ardından kalan son üç kaideyi de teslim ettiğinde, serginin sadece deneyimleyenlerinin zihninde yaşayacağına vurgu yapmıştın. Bilinçaltında akan bir üç kaide mi, bilinçli bir vurgu muydu? Kendi adıma bir kaçına sarılmadığıma, Bruce Mclean kadar akrobatik olamayacaksam da böyle ilişkilenemediğime üzgünüm.

Dilek Winchester: Bruce McLean referansını özellikle vermemin nedeni, Mclean'in bahsettiği olayda geçen iki kurumdan dolayı. Biri Tate, diğeri Situations adında Londra'da dönemin alternatif ve bağımsız mekânlarından biri. Mclean'in ifadesiyle, Situations sanatçının üzerinde ne maddi baskı kuran ne de izleyici sayısını dert eden bir mekân. Bu iki sanat kurumu arasında sanatçı aracılığıyla enformel bir bağ kuruluyor. Kaidelerin ödünç alınması bu enformel bağ üzerinden oluyor. Ben aslında bunu yeniden yorumladım. Sanat alanında bu bazen formel düzleme taşınan, bazen hiç taşınmayan ama son derece güçlü olan bağlar çok çok önemli. Sanat ortamı dinamizmini, çeşitliliğini, enerjisini bu damardan beslenerek sağlıyor. Bazen de tabii kriz ve baskı dönemlerinde enformel etkileşim, formel düzeyde ifadesini bulmuyor, bulamıyor.

Taşınırken köşesi çarpılmış, belki 34 defa boyanmış, "Hangi usta yapmış? Kim yaptırmış? İlk kimin işi için yaptırılmış? Sonra hangi işler de kullanılmış? Daha önce de ödünç verilmiş mi?" gibi pek çok soru geliyor zihinlere. Sergide kaidenin geçmişini kişiselleştirip, geleceği üzerine tahayyüllerde bulunmak olası. Burcunu tahmin etmek, dokunmak ya da koklamak da...

Dilek Winchester: Sergide çok ilginç parçalar vardı, evet. Mesela Nancy Atakan'ın ilk defa 1998'deki bir sergisi için yaptırdığı ve hâlâ 5533'te kullanılan bir kaide vardı. K2'den Ali Kerem Ertem, Elmas ve Borga'nın döneminden kalma çok eski bir kaideyi bulup yolladı. Ankara Nev'den Deniz Artun'un eskicide bulup aldığı ve Necla Rüzgar'ın Galata Rum Okulu'ndaki sergisinde kullandığı görkemli mermer bir kaide, SALT'ın *Aslına Sadık Kalınmıştır* sergisinden toprak kaplı kaideler, Performistanbul'dan Gülhatun Yıldırım'ın performansında kullandığı, kendi bedenine uygun ölçülerde yapılmış pleksi kaide gibi daha pek çok özel parça yan yana geldi. Bu örnekleri *Boşluk ve Kaide*'nin belgelerden oluşan ikinci ayağında daha detaylı görme fırsatı olacak.

Tüm kaidelerin bütün çeşitliliğiyle yan yana bir bütünün parçası olarak DEPO'da izleyicileri karşılaması yüklü bir duygu yarattı. Bu duyguda sergilenen mekânın DEPO olmasının da bir payı olduğunu düşünüyorum.

Serginin kapandığı günlerde, "son kaideler de yerlerine varınca, sergi sürecinin belgelerinden, bu yazıdan ve izleyicinin hafızasından başka bir yerde izi kalmayacak," demiştin. Sergi öncesinde neler öngörüyordun, son kaide de yerine ulaştıktan sonra nasıl hissettin?

Dilek Winchester: Kurulum öncesinde listemdeki yerlerin bir kısmından kaide ödünç alamayabilirim diye tahminde bulunmuştum. Kaideleri yazın ortasında toplamaya başladım ve en yoğun dönem olan bienal döneminin hemen öncesine kadar devam ettim toplamaya. Tahminim tersine, eksiksiz bir biçimde konuyu açtığım her galeri, müze, inisiyatif kaide ödünç verdi.

Yola çıkarken, büyük bir belirsizlikle başlamıştım. İncelikli bir prodüksiyon gerektiren, riskli bir süreçti. Aslında sergi bitince kaidelerini geri istemeyen dört yer oldu. Pek çok kurumun deposunda başka yerlerden alınmış parçalar var. Bu süreç içinde, farklı yerlerin depolarında kaide ararken, çok sık rastladığım bir durum oldu bu. Kaide ve malzeme yardımlaşması irili ufaklı kurumlar arasında gerçekten çok sık oluyor. Görünmez bir ilişkiler ve destek ağı var.

Geçmiş ve geleceği bağlayan kaidelerin yan yanalığı, yokluğuyla var olanın da rafine bir hali.

DİLEK WINCHESTER, DEPO İSTANBUL'DA GERÇEKLEŞEN BOŞLUK VE KAİDE SERGİSİNDEN GÖRÜNTÜ, FOTOĞRAFLAR: ALİ TAPTIK

*Dilek Winchester'ın *Boşluk ve Kaide* başlıklı sergisi 12.09-03.11 2019 tarihleri arasında DEPO'da gerçekleşmiştir.

FragileSurface-
FluidMass

06.03-05.04'20

Lawrence Calver

Mia Dudek

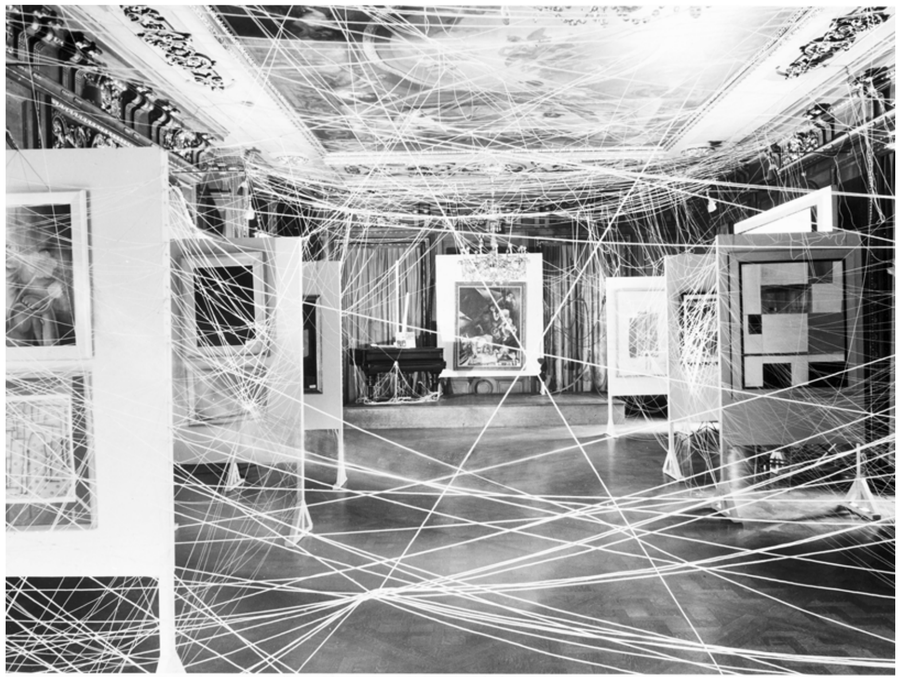
Bence Magyarlaki

MARTCH
ART PROJECT

Firuzağa Mahallesi Bostanbaşı Caddesi No:4B 34425 Beyoğlu İstanbul T+90 212 292 08 87 info@martch.art

Sergilerden geriye ne kalır?

Sanat tarihi çoğunlukla akımlar, temalar ve sanatçı pratikleri üzerinden yazılmıştır. Oysa sanatın sergilendiği bağlam, zaman, yer ve işler arasındaki ilişkiler de sanatı nasıl kavradığımızı belirler. Didem Yazıcı'nın kaleme alacağı *Sergileme Tarihi ve Küratöryal Gramer* adlı yeni yazı serisi sergiyi kendi içinde bütünsel bir obje ve deneyim olarak yorumlayıp, geçmiş yıllarda Türkiye'de ve Dünya'da güncel sanata yön veren sergilere odaklanıyor. Başlangıç niteliği taşıyan bu ilk yazı ise sergiler üzerine yeniden düşünmeyi öneriyor



(SOL SAYFA) MARCEL DUCHAMP, SİCİM YERLEŞTİRMESİ "GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN İLK KÂĞITLARI" SERGİSİNDEN GÖRÜNÜM (1942), NEW YORK. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART: MARCEL DUCHAMP ARŞİVİ.

OP LOSSE SCHROEVEN: SITUATIES AND CRYPTOSTRUCTUREN SERGİ GÖRÜNTÜSÜ KÜRATÖR: WIM WEEREN SOLDA ANSELMO TORSIONE, SAĞDA MERZ VIMINI, MIDDLE GILBERTO ZORIO, STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM İZNİYLE

Yazı: Didem Yazıcı

Bundan yaklaşık on sene önce Madrid'de Reina Sofia Müzesi'nin koleksiyon sergisini gezdiğimde sergilenen işlerin yanında aynı dönemde yazılmış bir kitap, toplumsal kırılma noktasını işaretleyen belgeler, işin yapıldığı dönemin ruhunu yansıtan imajlar, fotoğraflar ve belgeler dikkatimi çekmişti. En önemlisi de bu belgelerin çok az sayıda ve titizlikle seçilmiş olmaları, sergilenen işle yarışa girmeden didaktik olmadan ve salt sosyolojik bir tarih anlatıcılığına girişmeden, sanatı merkeze alan ve onu destekleyen bir yaklaşımda oluşuydu. Sanat tarihçisi, eleştirmen ve *Radical Museology* (Radikal Müzecilik) kitabının yazarı Claire Bishop bir konuşmasında B'yi görmeden önce eğer A'yı gördüyseniz, A, B'ye olan bakışınızı değiştirir diyor. Sergileri gezerken de bir işi görmeden hemen önce ne gördüğümüz ve deneyimlediğimiz o işi nasıl kavradığımız konusunda mühim bir rol oynar. Ancak sergiler yalnızca gezip görülen mekânlar değil, her şeyden önce sanatın kamusallaştırıldığı ve belirli bağlamda kavramsallaştığı en temel mecralardan biri. Sergilerin tarihçesinde baktığımızda kimi sergilerin belirli bir zamanda belirli bir ruh halini yakalamış ve sanatsal pratikler arasında daha önce kurulmamış ilişkileri kurabildiğini görüyoruz. Bu sergilerin Türkiye'nin bugünkü güncel sanat algısının oluşumunda ve yazımında oldukça payı var. Bu yazı dizisi tam da bu sergilere odaklanarak geçmişte yapılan sergilerden neler kaldığını, neler öğrenebileceğimizi ve gelecek sergi, araştırma ve eleştirel düşünceye neler taşıyabileceğimizi araştırıyor.

Tıpkı bir sanat işini okumanın belirli yöntemleri olduğu gibi, bir sergiyi de kendi başına ele almanın da çok çeşitli yöntemleri var. İşin nasıl yerleştirildiği, mekânın kullanımı ve küratöryal yaklaşımın yanı sıra gözle görünür olmayan birçok farklı unsur rol oynar. Mekân, mimari, zaman, bağlam, sosyo-politik ve ideolojik meşguliyetleri, tarihsel arka planı, bütçe kaynağı ve ticari yapısı, hayatın neresinden geçtiği, insan ve toplumla nasıl ilişkilendiği; bunların hepsi sergi pratiğinin alanları. Sergiler tek bir odada olabileceği gibi, sokakta, bavulda, müzede, bahçede, galeride, evde, sanatçı atölyesinde ve farklı coğrafyalarda aynı anda benzer zamanlarda gerçekleşebilir. Geçici, kalıcı, uçucu da olabilir, yasaklı da. Üretildiği ya da sanatçı atölyesinden çıktığı andan itibaren her sergilendiğinde kendini yeniden yazan sanat işleri gösterildiği koşullara göre değişken olabilirler. Sergiler bu yüzden çok katmanlı, didaktik, yorucu ve oyuncu olabilecekleri gibi yalın, devrimsel, politik ya da kışkırtıcı da olabilirler. Son yıllarda sergi ve sergileme tarihleri üzerine yapılan araştırmalar ve yayınlar, sanat tarihi yazımı ve güncel sanat okumalarına daha önce bakılmamış bir perspektiften bakmayı öneriyor. Bruce Altshuler'in iki ciltlik *Salon Sergilerinden Bienale* ve *Bienaller ve Ötesi: Sanat Tarihini Yazan Sergiler* kitapları, Afterall'un yayımladığı *Exhibition Histories* kitap serisi ve SALT'ın yayınladığı *Bir zamanlar konuşuyorduk* gibi yayınları bu konuda kılavuz niteliği taşıyor.

Sergileri daha iyi analiz edebilmek için, onları yalnızca sanatın sergilendiği bir alan değil, aynı zamanda belirli bir süreçten geçen çok katmanlı bir durum olarak düşünmek gerekir. Sanat algımızın sergileme yöntemlerinden nasıl etkilendiği de daha iyi kavramış oluruz. Bu bağlantı sergilenen işlerin arasındaki karşılıklı ilişkileri anlamamızı sağlar. Bu diyalog çoğunlukla yerleştirmeler üzerinden kavramsal ve mekânsal anlamlar üretme yoluna giren küratöryal yaklaşım üzerinden kurulur. Bu tür sergilerin prototipi 1969 senesinde Kunsthalle Bern'de ilk bağımsız küratörlerden biri olarak tanınan ve küratörlüğün bugünkü haliyle anlamamızın yolunu açan İsviçreli küratör Harald Szeemann'nın (1933-2005) gerçekleştirdiği *Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)* [Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler-Kavramlar-Süreçler-Koşullar-Enformasyon)] sergisi olarak edilir. Ancak bugün sergi tarihleri çalışmaları ve araştırmalarından bildiğimize göre aynı sene Amsterdam'da Stedeljik Müzesi'nde Wim Beeren küratörlüğünde benzer bir grup sergisi daha gerçekleşmişti. Sergi tarihlerini merceğine alan merkezli yayınevi *Afterall*'un bu iki serginin detaylı bir karşılaştırmasını ele alan *Exhibiting the New Art* isimli bir kitabı bulunuyor. Arte-Povera, Anti-Form (Biçim karşıtı) kavramsal ve çevre sanatını bir araya getiren bu birbirleriyle ilişkili ancak farklı yaklaşımlar öneren iki sergi; yenilikçi küratöryal stratejileri dolayısıyla sergi tarihinin mihenk taşlarından.

When Attitudes Become Form sergisini önemli kılan nokta zamanın güncel sanatını yenilikçi bir biçimde göstermek, bir diğer deyişle sanatta yeni bir iklim yaratmaktı. O zamana kadar kabul görmüş kurumsal sergi formatının alışılagelmiş değerlerini altüst etmesiydi. Sergi henüz geleneksel anlamda sanat olarak kabul görmemiş dönemin yeni çalışmalarına yer veriyordu. Szeemann'nın sergi kataloğunda yeni ya da en yeni sanat ifadesini de sıkça kullanmasının sebeplerinden biri de bu. Bu deneysel yönelimler tahmin edilebileceği gibi o dönemde büyük bir skandala yol açıyor. Zira eleştirmenler ve izleyiciler tarafından sergide yer alan işler sanattan sayılmıyor. 14 Aralık 1968 tarihinde Szeemann sergi günlüğüne şu sözleri not alıyor: "Öğleden sonra saat dört: Stephane Kaltenbach. Tam karakteristik bir batı yakası sanatçısı. Evindeki gizli atölyesinde saf ışık dolu alanlar hayal etse de henüz sanat olarak tanımlanmayan şeyler öneriyor: Bern için bir yazı ve sanatçının dudak şeklinden yapılma lastik bir mühür." Kaltenbach bugün Amerikan minimal ve post-kavrsamsal sanatının önemli figürlerinden, ancak o tarihlerde farklı malzemelerle oynayan ve yaptıkları henüz belirir bir sanat akımına denk gelmeyen genç bir sanatçı. Szeemann'nın daveti üzerine sergi mekânının duvarlarında, kentte ya da izleyicinin arzu ettiği herhangi bir yerde kullanılması için kendi dudaklarından yaptırdığı kırmızı renkte bir damga gönderiyor. İzleyiciyi sürecine dahil eden günümüzde yaygın sayılabilecek bu iş o dönem için oldukça deneysel. Szeemann tıpkı sergi güncesinde yazdığı gibi, işin ve dolayısıyla serginin çok büyük ihtimalle negatif eleştiriler alacağını bile bile sanatçıyı caydırma yoluna girmeyip ve risk almayı tercih ediyor. Ve sonunda gerçekten serginin aldığı olumsuz tepkilerden sonra Szeemann, Kunsthalle Bern'deki direktörlüğünden istifa ediyor ve bağımsız küratör olarak çalışmaya başlıyor.

Her ne kadar küratöryal tarih dendiğinde akla ilk gelen isim Harald Szeemann olsa da küratöryal düşüncenin temelleri ondan çok daha öncesine dayanıyor. Sanatçıların sergileme biçimleri üzerine düşünmesi ve bunu bir sanat pratiği olarak uygulamaları bu pratiğin aslında kalbi ve özü. İyi bir küratöryal çalışmanın sergilediği işin sanatsal düşüncesini ve özünü temel aldığını ve sanatla birlikte düşündüğünden yola çıkarsak, bu durum aslında çok da şaşırtıcı değil. André Breton 1942 yılında (1896-1966) o güne kadar Amerika'da görülmüş en büyük sürrealist sergiyi New York'ta Whitelaw Reid Köşkünde organize eder: *First Papers of Surrealism* (Gerçeküstücülüğün İlk Kâğıtları). Aralarında Paul Klee, Hans Arp, Max Ernst, Barbara Reis, Joan Miró, Pablo Picasso, Marc Chahall ve Giorgio de Chirico gibi sanatçıların bulunduğu serginin başlığı. Başlık, İkinci Dünya Savaşı'ndan kaçıp, Amerika'da oturum izni ve vatandaşlığa başvuran Breton, Duchamp ve Ernst gibi sanatçıların vize, bürokrasi ve kâğıt işlerine gönderme yapıyor. Breton serginin tasarımını yapması için Duchamp'ı davet ettiğinde, Duchamp sergi alanını, Breton, Jacqueline Lamba, Max Ernst, Alexander Calder ve David Hare'nin yardımlarıyla üç boyutlu bir şekilde 2500 metre uzunluğunda sicim iplerle örüyor. Öyle ki odada yer alan mobilyalar ve sergilenen kimi işler ilk bakışta gözle görülmez hale geliyor. Duchamp arkadaşlarının çocuklarını ve onların oyun arkadaşlarını da davet edince, açılışa gelen takım elbiseli ve şık giyimli izleyiciler ipler üzerinden atlayıp zıplayan çocuklarla karşılaşıyorlar. Çocuklara eğer buraya ne işiniz var diye sorguya çekilirlerse, "Duchamp Bey bize burada oynayabileceğimizi söyledi," demeleri tembih edilmiş. Sanırım sanat tarihinde geçmişe yolculuk mümkün olsa, sanırım gitmek isteyeceğim ilk anlardan biri bu açılış olurdu. Bugün bu sergiyi yalnızca geriye kalan fotoğraflardan deneyimleyebiliyoruz. O odada olmak ne demekti ve bu ipler arasından işlere bakmak nasıl bir duygu ve algıydı tam anlamıyla kavramak mümkün değil. Sergi algısını tamamıyla altüst eden bu yerleştirme ve sergi tasarımı birbirinden farklı yorumlara neden oluyor. Kimileri işler arasında uzanan bu ipin, resimler arasında bağlantı kurduğunu ve bir kılavuz niteliğinde olduğunu, kimisi de sergiyi algılamayı güçleştirdiğini söylemiş. Duchamp'a sorulduğunda şöyle yanıt veriyor: "Hiçbir şey değildi. Pencere ya da perde kalın olmuş olmamış fark etmez. Eğer istiyorsanız aynı şeyi yine görürsünüz."[1]

Bir işin nasıl yerleştiği, o işi nasıl kavramamızı belirleyen önemli etkenlerden. Örneğin Aslı Çavuşoğlu'nun *Devrimden Birkaç Saat Sonra* (2010) adlı neon ışıklı yerleştirmesi sokaklara yazılan DEVRİM grafitisinin manipüle edilmiş halinden yola çıkıyor. Çavuşoğlu sokak duvarlarının yazılı dilinin görsel dile geçişini ve keskin ideolojik farklılıkların sprey boyada bulduğu formu alıp kendine has sanatsal dili ve mizahıyla neon ışığa eviriyor. Bu yerleştirmeyi beyaz küpe taşırken işin çıkış noktasıyla birlikte düşünmek gerekir. Yalnızca işin malzemesini temel alıp neon olduğu için işlevselliğini ön plana çıkarıp duvarda yukarı yerleştirmek işin ruhu çalmak gibi olabilir. Çünkü izleyici işle ilgili bilgi veren kısa metni okumadan sadece iş ve kendi arasında doğal bir iletişim kuracaktır. Belki ilk görüşte duvar yazısı referansı aklına düşmese de işin üç aşağı beş yukarı grafiti yapılan bir yükseklikte asılması bir ip ucu verecektir ve işin doğasına aykırı düşmeyecektir. 2016 senesinde Freiburg Yeni Sanat Müzesi'nin (*Museum für Neue Kunst, Freiburg*) koleksiyonlar arası diyalog üzerine kurulan sergisi *Freundschaftspiel* sergisini yaptığımızda Ayşe Umur Koleksiyonu'ndan ödünç aldığımız bu çalışmayı daha iyi anlamak için sanatçıyla konuştuğumda benden ilk istediği bu konuda duyarlı davranmamız olmuştu. Sanatçının işi nasıl düşündüğü, işin gündelik hayatta nerede durduğu ve gerçeklikle olan mesafesini sergiye taşıyabilmek aslında küratöryal grameri oluşturan en temel öğeler. Sanatçıyla karmaşıksız bir diyalog, işin ruhuna ve mantığına denk gelen bir yerleştirme çoğu zaman içgüdüsel bir şekilde bu tür hataları kendiliğinden engeller.

ASLI ÇAVUŞOĞLU, DEVRİMDEN BİR KAÇ SAAT SONRA (2010), FREUNDSCHAFTSSPIEL SERGİSİNDEN GÖRÜNÜM, MUSEUM FÜR NEUE KUNST, FREIBURG SE (2016) FOTOĞRAF: BERNHARD STRAUSS.

ART ON
www.artonistanbul.com

âlem
MİTHAT ŞEN
cosmos

27.03—30.04.2020

Dara *Birnbaum*

Röportaj: Huo Rf

Fotoğraf: Rehan Miskci

Çeviri: Sami Kısaoğlu

Geçtiğimiz yıl Temmuz ve Ağustos aylarının en sıcak haftalarında New York'ta School of Visual Arts'ın *Summer Residency*'sinde Dara Birnbaum ile çalışma fırsatı yakalayan Huo Rf yoğun temposuna rağmen hâlâ eğitmen ve mentor olarak çalışmaya devam eden sanatçıyla Art Unlimited için konuştu. Farklı jenerasyonlardan öğrencilerle etkileyici bağlar kuran, güncel bir dile, direkt ve dürüst bir vizyona sahip sanatçı 40 yılı aşkın süredir video temelli pratiğine devam ediyor. Birnbaum'un fotoğraf çekiminiyse -kendisi de sanatçı olan- Rehan Miskci sanatçının uzun yıllardır yaşadığı Soho'daki ev-atölyesinde gerçekleştirdi

Videoyu, çok yaygın olmadığı bir dönem olan 70'lerde bir medyum olarak kullanıyordunuz. Sadece videolar çekmek ve kaydetmek üzerine çalışmıyordunuz, kendinize özgü farklı bir teknolojik görsel diliniz vardı aslında. Bu süreci nasıl oluşturduğunuzu merak ediyorum. Dil üretiminizde size ilham veren, etki eden, yol arkadaşlarınız, sanatçı dostlarınız kimlerdi?

1970'lerde tüm sanatlar arasında video, Nam June Paik ve diğerlerinin teşvik ettiği, muazzam bir enerji açığa çıkarmıştı. Nam June "video sanatların büyükbabası" unvanını aldı. Sanatçılar Portapak kamerayı kullanabileceklerini öğrendikleri vakit sonrasında bir parça ekipmanla kendilerini ifade etme ve görsel üretimi konusunda neler yapabileceklerinin farkına vardılar. Bir grup kadın yine oldukça erken bir dönemde bu konuyla ilgilenmeye başladı. 1975'te videoyla karşılaştığımda aralarında Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Charlemagne Palestine'in de olduğu çoğunlukla erkek sanatçılardan oluşan bir grubun içindeydim ve onlardan etkilendiğim şekilde denemeler yaptım. TVTV ve DCTV (*Downtown Community Television Center, kurucuları Jon Alpert ve Keiko Tsuno*) gibi politize olmuş grupların videodan yararlandığının farkındaydım. O dönemde birçok kadın sanatçı video üzerine çalışıyordu. Örnek verecek olursam: Mary Lucier, Beryl Korot ve Joan Jonas.

En erken tarihli çalışmam (*Six Movements, 1975*) yoğun bir şekilde Vito Acconci'den etkilenen bir performanstı. Fakat 1977 civarında gittikçe artan bir şekilde televizyonun göstergebilimiyle ve dille ilgilenmeye başladım. Erken dönem video çalışmalarım *(A) Drift of Politics: Two Women are Active in a Space* (1978) ve *Technology/ Transformation: Wonder Woman* (1978/9) daha sonraları "kendine mâl etme" olarak tanımlanacak olan doğrudan televizyondan alınmış görüntülerle başlıyordu. Daha sonraları özgün malzemenin "yapıbozumu" olarak adlandırılacak ve görülecek olan çalışma, gizli gündemlerini ve kodlarını ortaya çıkarmaya çalışıyordu. Bu malzemeyi yoğun bir şekilde düzenledim. *Technology/Transformation: Wonder Woman* zamanında bile "hızlı" bir editör olarak görüldüm. Bazı kesmeler 7 veya 11 kare uzunluğundaydı. Bu durum, Vito Acconci ve Bruce Nauman gibi önceki nesillerin çalışmalarından oldukça farklıydı. Öte yandan, Nam June Paik de, malzemenin düzenlemesi konusuyla yoğun bir şekilde ilgileniyordu.

70'li ve 80'li yıllarda yaptığım çalışma da *Pictures Generation*'ın** bir parçası olarak nitelendirildi. Bu kategoride yer alan birçok sanatçı "kendine mâl etme" konusuyla ilgileniyordu ve kitle iletişim araçlarından görüntüler kullanmakla ilgiliydiler. Bu dönemde en yakın arkadaşlarımdan biri, çalışmalarına büyük saygı duyduğum Jack Goldstein'dı. Ayrıca Cindy Sherman ve Robert Longo gibi sanatçılar da vardı. Bu dilin şekillendirilmiş kodlarını ve kitle iletişim araçlarının halihazırda artan gücünü keşfetmek, kitle iletişim araçlarının bir eleştirisiydi.

1970-1974 yılları arasında Berkeley, Kaliforniya ve San Francisco'da yaşadım. Politik (solcu) eylemin gerçek merkeziydi. İlk çalışmalarım ve televizyondaki görüntünün tek yönlü dinamiklerine karşı çıkma konusundaki sorumluluğumun, bu (Marksist) arka plandan ortaya çıktığı düşünülebilir. Televizyon görüntüleriyle olan ilk çalışmam; *Lesson Plans: To Keep the Revolution Alive* televizyonun en çok izlendiği saatte yayınlanan bir suç/drama dizisinin analiziydi. Başlıktan kalbimin nerede olduğunu söyleyebilirsiniz. Berkeley'de "büyüdüğümü" hissediyordum ve ilk çalışmalarımın çoğu o zamanki Yeni Sol'dan çıkan siyasetten doğrudan etkilendi.

***Wonder Woman* işiniz montaj ve eleştiri konusuna kendine özgü farklı bir bakış açışı getiriyor. Görmüş olduğum ilk yapıtınız...**

1978'de *Technology/Transformation: Wonder Woman*'ı oluşturduğumda, benim için gerçek hayatta var olmayan bir kadın imgesi üzerinden, "medyaya karşılık vermek", televizyonun en çok izlendiği yayın kuşağına dair bir eleştiri sunmak istedim. Bir saatlik televizyon şovundan özenle seçilmiş anları düzenledim ve bölümleri birbirleriyle birleştirerek öyküsel, yapıbozumcu, yeni bir evre yarattım. Özgün TV programının sözdizimini ciddi şekilde değiştirdim. Tekrar eden birçok düzenleme söz konusuydu. *Wonder Woman* ortalama bir sekreterden bir süper kahramana dönüşüyorsa, benim işimdeki dönüşüm onu (tekrarlanan düzenlemelerle) yeniden ilk haline dönüşememe haline yerleştirdi -o da *Wonder Woman* rolünde ya da ortalama sekreter halinde sıkışık kalmıştı- ve ben bu uç noktaların hiçbirinde yaşamak istemedim.

***Wonder Woman* ile ilgili bir başka sorum ise, işi nasıl yerleştirdiğinizle ilgili, sanırım bir güzellik merkezinin ekranındaydı. O zamanlar seyirciyle buluşmak için oldukça güçlü bir çözüm yolu olarak değerlendirilebilir.**

Technology/Transformation: Wonder Woman gerçek bir televizyon dizisinden sonra gerçek bir disko uzun çalarına dönüştüğünde (*Wonder Woman in Discoland* çalışmanın ikinci bölümü olarak formüle edilmişti) çalışmanın hem sanat kurumlarında hem de bu çerçevenin dışında kalan kamusal alanlarda gösterilmesine karar verdim. Ayrıca, çalışmamı insanların öngörebileceği sanat dünyasının kimi mekânlarında göstermeye çalışıyordum, *The Kitchen* bu videoyu gösterebilmem için bana sağlanmış olan mekânlardan biriydi. Böylelikle, Soho'daki küaför salonu H-Hair'ın sahibine (sokak tarafındaki vitrinlerinde bir ekrana sahip olan az sayıda dükkandan biriydi) "çalışmamı göstermek ister misiniz?" diye, sordum. Şansa bakın ki "evet," dedi ve hafta sonlarında ekranı sokak tarafına çevirerek video çalışmamı gösterdik, ses de sokağa ulaşıyordu. Bu durum sokaktan gelip geçen ve gerçek bir televizyon şovuna baktıklarını düşünenler üzerinde büyük etki yaptı fakat kısa sürede burada bir anormallik olduğunu öğrendiler, neredeyse eş zamanlı olarak görüntülere doğru "çekildiler" ve uzağa "itildiler." Benim için bu bir başarıydı. Aynı zamanda çalışmamı "gerçek" Wonder Woman televizyon programının yayınlandığı sırada gösterdim. Son olarak New York'ta yer alan *The Kitchen* isimli kurumun düzenlemiş olduğu avangard film festivalinde işin 16 mm'lik bir versiyonu gösterildi.

***Psalm* (İlahi) videonuz boyunca gerek dil gerekse anlatı bağlamında oldukça rafine bir dil söz konusu. Sanatçı olarak kendi geçmişinizi değerlendirdiğinizde, deneyimleriniz ve şimdiki işleriniz göz önünde bulundurduğunuzda, sizden şu konuyu aydınlatmanızı istiyorum: "Acı çekmek, manipüle edilmiş korku, ızdırap veya öfke yerine bir yansıma gerçekleşebilecek şekilde tasvir edilebilir mi?"**

PENN-PLAX

Psalm 29(30) 2016 yılında ortaya çıktı. Oldukça yüksek risk içeren iki operasyon nedeniyle 2014 yılında hastanede olduğum ve Suriye'de iç savaşın tüm gücüyle ülkeye yayıldığı bir dönemdi. Hastanede olduğum sırada Suriye halkının yaşadığı çile ve acıyı tüm boyutlarıyla gözden geçiren birçok düşüncem oldu. *Psalm 29 (30)* şöyle kuruldu: Davud'un Mezmurları'nda*, Davud Yüce Tanrı'ya "Tanrı'nın Sandığı"*** için Davud'un evi kadar iyi olmayan bir mesken yapıp yapamayacağını sordu. Aslında bir çadırın altında tutuluyordu. Ve Tanrı Davud'a dedi ki "sen Suriye'yi işgal ederken ellerini kana buladın ve bu kanlı ellerle 'Tanrı'nın Sandığı'nı inşa edemezsin." Böylelikle görüyoruz ki Suriye'deki karışıklık daha yüz yıllar önce başlamıştı. Birbiriyle yakın ilişkili olabilecek iki farklı çevrenin bir galeri mekânı içinde bir yerleştirmesini yapıp yapamayacağımı görmek istedim. (Paris ve New York'ta yer alan Marian Goodman Galerisi) Galeride sergilenen ilk beş düz ekran pastoral peyzaj ve manzarayı gösteriyor. Ekranlar aynı zamanda el değmemiş, stoacı ve anıtsallar. Dağlar ve göl, gündüz ve gece değişen saatlerde... Dünyada bir tür sonsuzluk gibi görünen resimler... Bu görüntüleri çevreleyen ve Güney Fransa'dan gelen keşişlerin zikrettiği *Psalm (29)30* isminde bir ses eseri bestelendi. Temelde sessizlik için yemin ettiklerinden bu keşişlerin sadece ilahi söylemelerine veya dua etmelerine izin verilir. Bu, ziyaretçinin girmesi için oldukça "kutsal" bir alan oluşturur. Yerleştirmenin merkezinde girebileceğiniz bir "oda" bulunuyor. Buradaki görüntüler *dark net*'ten çekiliyor ve ülkelerinin halkına, hükümet ve terörist gruplara karşı özgürlükleri için savaşan Suriye'deki askerleri gösteriyor. Bununla birlikte, görüntüler çok iyi seçilmişlerdi ve gerçek "korku"yu göstermiyor, doğrudan ölümle uğraşmıyor, daha ziyade askerlerin geçtiği manzaranın yıkımını gösteriyordu. Ses kompozisyonu bu iç odada değişiyor ve bir endişe atmosferi devam ederken Suriye müziğinden bazı parçalar yansıtılıyordu. Bu, terör ve dehşetin şok edici görüntülerini göstermeden savaşı ve yıkımlarını göstermek içindi. Bu görüntü, asker birliklerinin Suriye'deki değişen görevlerini göstermek üzere çektikleri görüntülerden elde edildi. Acının, etki uyandırabilecek şekilde tasvir edilip edilemeyeceğini sormak büyük bir soruydu. *(Psalm) 29 (30)* tam da bunu yapma girişimimdir. Sorduğunuz gibi, savaşın dehşetini korku, keder veya öfkeyi manipüle ederek doğrudan göstermemeliyiz. Bunun yerine ana galeri alanı, bir dua gibi -ya da zikredilen bir *Psalm* (ilahi) gibi ciddiyetli ve yansıtıcı olmalı, daha sonra bir izleyici olarak gerçekten savaş görüntüleriyle karşı karşıya kaldığınız karanlık kutsal bir alana giriyorsunuz ancak aynı anda bir mesafede durulması gerekiyor ki bu mesafenin tam da derin düşünceye dalınan bir mesafe olmasını istedim. Savaş görüntülerinin, manzarada olduğu gibi (çok farklı bir şekilde) büyüleyici olduğu doğru ancak bir arada, izleyici için derin düşünceye daldıran ve meditatif bir alan sağlıyordu. Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak* adlı kitabında şu anda sorduğunuz soruların bazılarını soruyor. Bunlar, belki de henüz kesin cevapları olmayan, sadece denemeler olan temel sorulardır.

DARA BIRNBAUM TECHNOLOGY / TRANSFORMATION: WONDER WOMAN, 1978-79, (STILL) SINGLE-CHANNEL VIDEO, COLOR, STEREO SOUND, 5 MIN. 50 SEC. COURTESY: ELECTRONIC ARTS INTERMIX, NEW YORK COPYRIGHT: DARA BIRNBAUM

(ÜST) DARA BIRNBAUM, TRANSMISSION TOWER: SENTINEL, 1992, EIGHT CHANNEL COLOR VIDEO, NİNE CHANNEL STEREO AUDİO, 3 SECTIONS OF ROHM STEEL TRANSMİSSİON TOWER, PLUS CUSTOM-DESİGNED HARDWARE AND BRACKETS, COMPUTER FOR SYNCHRONİZATİON, INSTALLATİON, MARİAN GOODMAN GALLERY, LONDON, 2018, COURTESY OF THE ARTIST AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK, PARİS, LONDON, COPYRIGHT: DARA BIRNBAUM

(ALTTAKİLER) DARA BIRNBAUM, HOSTAGE, 1994, SIX-CHANNEL VIDEO, SIX-CHANNEL AUDIO, LASER-BEAM SENDER AND RECEIVER, FOUR SILKSCREEN PRINTS ON PLEXIGLAS PANELS, METAL BRACKETS, INSTALLATION, MARIAN GOODMAN GALLERY, LONDON, 2018, COURTESY OF THE ARTIST AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK, PARİS, LONDON, COPYRIGHT: DARA BIRNBAUM

Arabesk, ince bir hisle göründüğünüz bir aşk hikâyesi, buna bağlı olarak cinsiyet üzerine ince nüansları ve eleştirileri de içinde barındırıyor. Türk okuyucuları tarafından "Arabesk" kelimesi tabii ki çok farklı anlamlandırılıyor. Peki bu Arabesk hikâyesi sizin için nasıl bir işe dönüştü, bu işin sadece hikâye anlatıcısı mısınız? Yoksa araştırmalarınız mı sizi buraya getirdi? Bir de Clara'nın sonatını işten sonra kontrol ettiniz mi? Youtube'da bu aralar daha mı popüler?

Evet, "Arabesk" Türk okuyucularda çok farklı bir şey ifade ediyor. Temel olarak Arap veya Mağrebli okuyucular için, dekorasyonda bulunan iç içe akan çizgilerden oluşan süslü bir tasarım anlamında. Yahut bale dansçıları için, vücudun bir bacakta desteklendiği ve diğer bacağın yatay ve geriye doğru uzandığı bir duruş. Dürüst olmak gerekirse, Robert Schumann'ın piyano kompozisyonunu neden *Arabesque* olarak adlandırdığından emin değilim. Eşi Clara Schumann için yaratılmıştı. Müzik işimle olan ilişkimde her zaman beni teşvik etmiştir. Clara ve Robert Schumann gibi iki yetenekli insanın hikâyesine yönelmemin sebebi de bu. Robert Schumann'ı temelde "destekleyen" Clara idi -tanınmış bir piyanist olduğu için nadiren kendi besteleriyle de biliniyordu ve bu dikkat çekiciydi.

YouTube'dan Robert Schumann'ın *Arabesque* adlı eserini yorumlayan genç, yaşlı, profesyonel ve amatör her yaştan birçok kadına ait görüntüler topladım. *Arabesque* eserini yorumlamayı deneyen üç piyanisti gösteren bir dizi görsel ve işitsel besteler yaptım. Dördüncü video kanalı, Schumann'ın hayatını (alt yazılarla) anlatan bir Hollywood filminden hareketsiz görüntüler içeriyordu. Hollywood filmi, onların yaşamları hakkında bir tür *pop* yorumu haline geldi. Ardından, videonun bu kısmı sona eriyor ve yalnızca iki kanala geçiş var. Bu kısım Clara Schumann'ın bir eserini (*Romance: Op. 11* başlıklı bir kompozisyon) icra eden profesyonel bir kadın piyanisti gösteriyor. Bir diğer video ekranında ise Clara'nın günlüğünden samimi satırlar yer alıyor. Clara ve Robert Schumann'ın hikâyesini ve onların yarattıkları kompozisyonlara yönelik davranış farklılıkları biliyordum. Beni de bu ilgilendirdi zaten. Araştırma çevrimiçi yapıldı. Yakın zamanda Clara Schumann yönetimindeki YouTube'a baktığımda, 2011'de bu işi yaptığımdan daha fazla çalışma girişimi olduğu görülüyor. Bunu görmek harika!

***Rehine* adlı yerleştirmenize gelmek istiyorum. Medya, o zamanki medyadan farklı olarak sosyal medyaya dönüştü. Öte yandan sosyal medya uygulamaları veri topluyor. Sizin izlediğiniz kadarıyla, birkaç örnekle anlatacak olursanız, medya nasıl bir evrim geçirdi?**

Rehine, "medya"yı birçok şekilde ifade ediyor. Hanns Martin Schleyer'in kaçırılma ve nihai cinayetinin farklı yönlerini ve Baader Meinhof hapishanelerinin bildirdiği intiharlarını (burada Schleyer'in RAF tarafından Baader Meinhof üyeleri için bir değişim olduğuna dair) ilişkilendiren altı kanal var. Tüm görüntüler değişen kaynaklardan tahsis ediliyor; bazı yönleri çevrimiçi iken, diğer görüntüler yalnızca haber toplama kaynaklarından, yani Büyük Britanya'dan elde edildi. 1994 yılında *Rehine*'yi oluşturduğum sırada, topladığım bilgiler çoğunlukla İnternet dışından toplanmıştı. Ancak, Schleyer'in Alman televizyonu üzerinden kendini sanayici ve devlet düşmanı ilan etmek zorunda kaldığı konuşması bilerek "gömüldü." Büyük Britanya'daki bir haber toplama ajansından çok önemli ve tasfiye edilmiş görüntüleri almadan önce on farklı ülkede haber toplama kaynaklarına gittim. Benim için bu konuşmanın, yerleştirmem aracılığıyla tekrar halka duyurulması çok önemliydi. Schleyer konuşması, bu makalede, ortaya çıkan olayların tamamını bildiren gazete makalelerinden çok sayıda durağanlık gösteren bir video kanalına karşı oynuyordu. Tüm bu raporlar ABD'deki gazete kupürlerinden gelmişti. Bu tür materyaller kütüphane kaynaklarından ve ayrıca İnternet'ten toplandı. Şu anda medyanın şimdiki gibi birden fazla uygulamayla "sosyal medya"ya dönüşme şekli arasında herhangi bir bağlantı görmüyorum. Yerleştirmeyi yaptığım zaman bu ilgimi çekmiyordu. Ancak, çalışma bugün yapıldıysa, sosyal medya elbette başka bir bilgi ve değişim platformu da sağlayacaktı. 1977'de Schleyer kaçırıldığında, böyle hayati bir haber hikâyesinin ABD'de nasıl ele alındığını göstermekle ilgileniyordum. O sırada RAF gibi "terörist gruplar" Avrupa'da aktifti, ABD böyle bir "terörizme" henüz sahip olmadığını düşünüyordu. Tabii ki, tahmin ettiğim üzere, böyle bir "terörizm" Dünya Ticaret Merkezi'nin ilk bombalanmasıyla 1993 yılında oldu. Bu işi yapmamın başlıca sebebi. O zamandan beri, son 25 yılda medyanın evrimine tanıklık ediyorum. Bu yüzden sorduğunuz soruyu çok karmaşık buluyorum ama genel olarak bu konunun ana hatlarıyla ilgileniyorum. Schleyer ve Baader Meinhof'u çevreleyen olaylar bile oldukça tartışmalı konular ki bu sorulara hiçbir zaman cevap verilmedi. Evet, tabii ki medya son derece politik olma potansiyeline sahip, değiş tokuş edilebilen ve hatta halkla olan diyalogu ve söylemi bile değiştirebilecek güçte. Örneğin Rusya'nın 2016 seçimlerimizle ilgili olarak olaya müdahale etmesi ve Trump'ın göreve başlaması önemli bir nokta. Benim için "Hostage" kurulumunun önemi ise, RAF'ın Schleyer'e (zorunlu) ifade vermesi için televizyonu kullanarak bildirisini yapmış olmasıydı. O zamandan sonra bile, tutsaklarına "değersiz" göründüğü için öldürüldü. Artık sosyal medya uygulamalarının, tarihsel olarak geleneksel basın ve gazetelerden ziyade, birçok insanın izin verdiği şekilde, geri bildirim ve yorum sağlayacağı birçok bilgiyi İnternet'e yayacağını biliyorum.

Bir sanatçı olarak kişisel tarihinizi sizin ağzınızdan dinlemek, sizin anlatımınızdan görebilmek çok güzel. İşleriniz geçen zamana karşı direnen, çağdaş kalmayı başarabilen işler. Şimdi yaşadığımız çağa dönüp baktığımızda, bir yanda küresel ısınmanın etkilerini görüyoruz, öbür yanda hem aktif hem de süregiden pasif savaşlara tanık oluyoruz. Ve bu çağda, kendi kişisel dünyalarımızda en başta kendimizin yarattığı sorunlarla mücadele halindeyiz. İçinde yaşadığımız bu çağ ile ilgili, bu perspektiften bakan yeni projeleriniz var mı? Bugünlerde neyi araştırıyorsunuz? Neler yapıyor, neler okuyorsunuz?

En son Başkan Donald J. Trump'ın seçilmesinden sonra ABD'de olup bitenlerle yüzleşmek benim için gerçekten çok zor oldu. 2018-19'da üzerinde çalıştığım ve sonunda sergilenmesini planladığım özel bir iş, 60'lar ve 70'lerin Amerikası'nda meydana gelen ırksal çatışmaların tarihini ele alıyordu. Müze, benimle doğrudan bağlantıya geçmeden ve sadece işlerin sergileneceği galeriye haber vererek, tam iki yıl boyunca yüreğimi ortaya koyarak yaptığım bu çalışmayı, sergi açılışından sadece iki hafta önce sansürlemeyi tercih etti. Şunu söyleyebilirim ki, en son yaptığım büyük çaplı yerleştirme *Psalm 29 (30)* halen beni zorlayan benzer konuları ele almaktaydı, Suriye'deki savaş gibi. Bu zorlu zamanları ele alan yeni işlere evrilebilecek düşünceler, taslaklar ve notlar elimde olmasına rağmen tam anlamıyla yeni bir işin ortaya çıktığını söylemem zor. Aslında The Museum of Modern Art, MoMA PS1, Long Island City (NY) gibi müzelerde halihazırda sergilenmekte olan işlerle ilgili projelere koştururken, yeni işler üretmek, biraz yazmaya, çizmeye ve düşünmeye vakit ayırabilmek an meselesi.

Çok sıkışık ve zorlu bir programınız olmasına rağmen SVA'deki bizler gibi yeni sanatçıları eğitmeye ve onlarla çalışmaya vakit ayırıyorsunuz. Yüksek dozda ve değerli bir enerjiniz olduğunu görüyorum. Sizi bu kadar zinde tutan nedir? Bilginizi ve perspektifinizi paylaşma hevesinizi ayakta tutan tam olarak nedir sizce?

Sanatın, her kültürün temelini oluşturduğuna dair sarsılmaz bir inancım var. Sanat, genel anlamda bireyin toplum içinde sesini duyurmasını sağlar; toplumun ve onun kültürünün yarattığı koşulların açıklıkla sorgulanmasına meydan verir.

Devletler halklarının düşünce ve ifade özgürlüğüne "kilit vurmak" istediklerinde sanatçıları ve benzeri kanaat önderlerini hapse atar, öldürür, ortadan kaldırmaya çalışır. İşte bu yüzden, ben şimdi son 40 yıla yayılan bilgi birikimimi benden sonraki kuşaklara aktarmayı görev biliyorum. Böylece bu kuşaklar toplumu biçimlendirecek yeni adımları formüle edebilecekler. Nefes aldığım sürece öğrendiklerimi ve deneyimlediklerimi en dürüst yoldan benden sonraki kuşaklara aktarmanın peşindeyim. Bilgimi ve deneyimlerimi paylaştıklarım, ister öğrencilerim, ister şehir sakinleri, asistanlar ya da genel olarak sanat izleyicileri olsun, fark etmez. Bu arada, soru-cevaplarla yürüyen tartışmaların oluşturduğu kişisel bilgi ve fikir alışverişleri de bu sürecin önemli bir parçası.

Ekibimiz ve okurlar adına bizimle röportaj yapmayı kabul ettiğiniz ve sorularımıza cevap verdiğiniz için çok teşekkür ederim. Son olarak, 2020 takviminiz nasıl? Önümüzdeki günlerde planladığınız sergiler ve etkinlikler var mı?

Evet, var. New York'ta yer alan The Kitchen isimli mekânda Sondra Perry ile bir söyleşi gerçekleştireceğim. Bu, aynı zamanda, The Kitchen'in 50. yılı için düzenlenen bir konuşma dizisinin açılışı. 15 Şubat Cumartesi günü gerçekleşecek bu konuşma için bütün yerler doldu. Sanıyorum 400 kişiyi aşan bir bekleme listesi söz konusu. Çok kısa zaman önce New York'taki Phillips'in düzenlediği bir paneldeydim. Panel *ART MATTERS: ART X INTERNET* başlığını taşıyordu. Bu etkinliğin de yerleri tükenmişti ama *web* sitelerinde canlı yayınlandı. Erken dönem işlerimden, eskiz, çizim ve notlarımdan oluşan yeni bir kitap üzerine çalışıyorum. Basılma aşamasına geçmeden hazırlanması bir-iki yıl alacak. Sahip olduğum arşivlerin 2020 Şubat ayının sonunda uzun dönem bir proje için Los Angeles'daki Getty Research Institute'ye götürülüp götürülmeyecekleri değerlendirilecek. Madrid'deki Galeria Max Estrella'da Nisan 2020 ortalarında solo bir sergim gerçekleşecek. Eylül 2020'de *Tiananmen Square: Break-In Transmission* isimli çalışmamı New York'daki Museum of Modern Art'ta sergiliyor olacağım. Carnegie Mellon Üniversitesi ile bağlantılı olan Pittsburgh, Pennsylvania'daki Miller ICA Gallery ile yeni bir sipariş eseri de içeren ve galerinin üç katına yayılacak olan bir sergi üzerine çalışıyorum. Bu sergi 2011/22 dolaylarında gerçekleşecek. Ayrıca erken dönem bir çalışmam olan *The Damnation of Faust* işinin yerleştirme versiyonunu içeren bir sergi üzerine çalışıyorum. 2020/21 dolaylarında Roma'da gerçekleşecek olan bu serginin henüz mekânı netleşmiş değil. Şu anda bunun üzerine çalışıyoruz. Lorenzo Bruni'nin kitabının bir bölümü olarak yer alacak bir söyleşi üzerine çalışıyoruz. Ayrıca (belki) benim çalışmamı içeren fakat henüz konusu kesinleşmemiş olan küçük bir proje kitabının yeni bir edisyonu söz konusu.

DARA BIRNBAUM, PSALM 29 (30), 2016, SIX-CHANNEL VIDEO AND SOUND INSTALLATION, COLOR; 8 MIN. INSTALLATION, MARİAN GOODMAN GALLERY, PARİS, 2016, COURTESY OF THE ARTIST AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK, PARİS, LONDON, COPYRIGHT: DARA BIRNBAUM

Çevirmenin notları:

*Musevilikte Teilim olarak anılan Zebur, Tanah'ın bölümlerinden biridir. Çoğu David Hameleh (Kral Davud) ve Şlomo Hameleh (Kral Süleyman) tarafından yaklaşık M.Ö. 560 yıllarında yazılmış ilahi formunda 150 şiirdir. Davud'un Mezmurları olarak anılan Zebur, Hristiyanlarca da kutsal kabul edilir ve Tanah'taki şekliyle Kitab-ı Mukaddes'in Eski Ahit kısmında bulunur.

***Pictures generation* terimi 1970'lerde bir grup Amerikalı sanatçı tarafından medya kültürüne dair yaptıkları eleştirel bir analizin parçası olarak kullanıldı. Barbara Kruger, Richard Prince, Cindy Sherman gibi isimler bu terim çerçevesinde eser üreten ve dünya çapında üne ulaşan sanatçılar olarak sanat tarihindeki yerlerini aldı.

***İbrânice'de *aron ha-kodeş* olarak geçen Tanrı'nın Sandığı, Eski Ahid'de "ahid sandığı" olarak yer alır. Kitâb-ı Mukaddes'e göre ahid sandığının şekli ve ölçüleri Tanrı tarafından bildirilmiştir. Tevrat'ta detaylı olarak tarif edilen, *On Emir Tabletleri*'nin saklanması için yapılmıştır. Zamanında Kudüs'teki Süleyman Mabedi içerisinde saklandığına ve içinde *On Emir Tabletleri* ile çeşitli dini objelerin bulunduğuna inanılır. Eski Ahit, Tanrı'nın kendisine yapılan portatif tapınağa yerleştirilen sandık üzerinde tecelli ettiğine sıkça değinmektedir.

Çarşamba Topluluğu.

Çağdaş sanat. Sanatsal araştırma. Psikanaliz

Dosya: Shulamit Bruckstein/House of Taswir

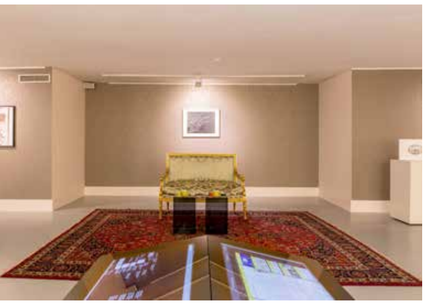
Çeviri: Sinan Eren Erk

Bölüm 1: Sergi

House of Taswir, 18 Eylül-18 Ekim 2019 tarihleri arasında, İstanbul'un sanat ortamını alışılmadık bir sergiyle tanıştırdı: *Çarşamba Topluluğu. Meret O.'nun Koltuğu* İstanbul'un Maçka semtinde, yalnızca antikaların değil, aynı zamanda Osmanlı dönemi ve cumhuriyet sonrası Türk resimlerinin de bulunduğu müzayede evi Artam Antik Palace'da açıldı. Sergi Antik Palace'ın alt katında, çağdaş teori ve sanat alanında yepyeni bir sergi mimarisi oluşturmayı başararak aralarında Meret Oppenheim, Natela Iankoshvili ve Türkiye'de yapıtları ilk kez sergilenen Rebecca Horn'un da bulunduğu uluslararası kadın sanatçıları izleyiciyle buluşturdu. Sergide ayrıca Beyrut'tan Tony Chakar'ın ve İstanbul'dan Gülçin Aksoy'un yapıtları da bulunuyordu. *Çarşamba Topluluğu. Meret O.'nun Koltuğu*, şiirin, teorinin, kamusal söylemin ve yazıların içinde barınan, aynı zamanda eserlerle de bütünleşmeyi başarmış, sanatsal, teolojik ve psikanalitik sorulara dayalı bir performanstı.

1

Çarşamba Topluluğu'nun çekirdeğinde, çoğunluğu İstanbul'da yaşayan kadın aydınların "kamusal sırları" konuştuğu, 19. yüzyıl üretimi yeşil-altın tonlarındaki antika bir kanepeyle bunun iki yanına yerleştirilmiş düzenekleri kullanan ve aralarında sanatçıların, küratörlerin, psikanalistlerin ve benzeri teorisyenlerin olduğu yazmanların spontane yazılar ürettiği bir alan yer alıyordu. Yazılar, herbiri kablolarla projeksiyon sistemine bağlanan iki zarif barok masa ile iki kırmızı sandalyenin oluşturduğu fütüristik görünümlü yazı düzeneklerinde yazmanlar tarafından spontane şekilde üretiliyordu. Bu düzenek temelini duvar yazılarının kendi sınırlarını aşan politik geleneğini ve Hélène Cixous ile Geneviève Morel'de görülebilecek modern Fransız teorisindeki kendi içinden taşan "dişil yazını", "kadınsal metni" çağırıştıran kadim bir yorumlama geleneğinden alıyordu. Bunun yanı sıra, House of Taswir'in hayali sanatçı Ana Sontag adı altında bir araya getirdiği edebi cümlelerden oluşan bir şiir bandı, Çarşamba Topluluğu'nun yazınsal pratiğinin bir uzantısı olarak mekânının duvarları boyunca uzanmakta ve tüm sergiye yayılmaktaydı. Daha önce de sergilere müdahale eden ve içlerine sızmaktan hoşlanan bu hayali sanatçı, bu sergide, Şarkıların Şarkısı'ndan,



2

3

Talmud'dan ve İbn Arabî'den pasajlar ile Meret Oppenheim, Rebecca Horn, Hélène Cixous, Fethi Benslama, Jacques Lacan, Hrant Dink, Roland Barthes, Geneviève Morel gibi birçok isim tarafından yazılmış modern ve çağdaş şiirleri bir araya getirmekteydi. Yalnızca Natela Iankoshvili'nin *Lily'nin Portresi* (1961) ve Gülçin Aksoy'un *Sevdiğim Aile Mezarlığı* (2017/19) yapıtlarıyla kesilen bu şiir bandı, bir saklambaç oyununu ortaya koymakta; (dişil) sevginin, arzunun, konuşmanın, ihanetin, ertelemenin ve ölümün hikâyesini anlatmaktaydı. Hayali sanatçı, görsel ve edebi referanslarla zenginleştirilmiş şiir ve düzyazı parçalarını, siyah zemin üzerine beyaz harfler ve beyaz zemin üzerine siyah harflerle, dört odanın duvarlarını boydan boya geçen bu bandın üzerinde ya da altında yan yana getirmekteydi.

Freud'un kadınsal arzunun "kara kıtası" (*der dunkle Kontinent*) olarak tanımladığı kavramı ele alan *Çarşamba Topluluğu*, Rebecca Horn'un Berlin'deki Peter Raue Koleksiyonu'a ait daha önce hiç sergilenmemiş özel kartpostallarından oluşan bir dizi küçük ve orta boyutlu yapıtı izleyiciye sundu. Sanatçıyla koleksiyoncu arasındaki ömür boyu süren ilişkiye tanıklık eden bu kartpostallar, sanatsal müdahalenin en az seviyeye indiği, esprili, samimi ve çok katmanlı, özel bir iletişimi gözler önüne sermekteydi.

4

Rebecca Horn'un bazı kartpostalları basitçe "Peter" ya da "Mutlu Yıllar Peter" şeklinde adlandırılmıştı. Bunlar hem çok değerli bir diyaloğun, hem de aşkın ve arkadaşlık ilişkilerinin gizlilik hakkının tanığı niteliğindeydiler. Aşıklar arasında giderek azalan bu gizlilik hakkı, *Çarşamba Topluluğu*'nun öne çıkan temalarındandı. Bu hak, kimi zaman tümüyle kamusallaşan bir emtiaya dönüşen, kimi zaman ise profesyonel himaye altına giren ilişkinin, anarşik, gözetim altında olmayan ve nadir bulunan bir istisnasıdır. Her şeye sinen gözetim düzeni, bedenin ve ruhun mükemmel olmasını talep eden neoliberal hayal gücünün türlü rejimleri tarafından yönetilen en samimi iletişim alanlarına refakat eder.

5

1. YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU KIRMIZI ODADA MERET OPPENHEİM'IN KÖPEKAĞZIŞAPKASI (1942/2003) LEVY GALLERY, HAMBURG İZNİYLE.

2. YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: DANS EDEN MASA VE KAMUSAL SIRLAR KANEPESİ, FRANSIZ 16. LOUİS STİLİ ALTIN VARAKLI AHŞAP KANEPE, ARTAM GLOBAL ART & DESİGN İZNİYLE.

3. YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: YAZMANLARIN DÜZENEĞİ HOUSE OF TASWİR (2019), AHŞAP MASA VE KIRMIZI SANDALYE, ARTAM GLOBAL ART & DESİGN İZNİYLE.

A.'ya veda

Ana Sontag şiir bandına melankolik bir isim veriyor: *A.'ya Veda*. Sergiye yaptığı sanatsal müdahalede, Rebecca Horn'un 33 alıntısını ve dokuz özel kartpostalını barındıran çerçevelerde, düzyazı ve şiir parçalarını birleştiriyor. Şiir bandı, serginin dört odasının tamamını eşit yükseklikte bir çizgi şeklinde kateder. Çerçeveler bu bandın 18 santimetre altına veya 27 santimetre üzerine yerleştirilmiştir. Daha sonra bu bant, yazmanların serginin geniş ana alanına konumlanan iki yazım düzeneğinde anlık yorumlar ürettikleri bir açıklığa doğru ilerler. Rebecca Horn'un üretimine göre tasarlanan ve çerçevelenen 33 kartpostal, Sontag'ın şiir bandında meraklı bakışlar için sakladığı edebi kaynakları, İbranice, Arapça, Fransızca, Almanca ve Türkçe gibi orijinal dillerinde sergiye dahil eder.

6

Çarşamba Topluluğu, özel ve kamusal alanlar, sanatsal araştırma ve şiir, imge ve mektup, psikanalitik teori ile Talmudçu insan etkileşimi arasındaki eşiği inceler. İlişkinin anarşik sahnelerinin; bedenlerin, iletişimin, okumanın ve yazmanın, gözetimden bağımsızlaşmış ve aynı zamanda kendinden taşmaya teşne arzu rejiminin savunmasıdır. Burada sözü edilen şey, Hélène Cixous'un "kadınsal metin" olarak ifade ettiği, coşkulu, bir yere hapsedilemeyen, gözetimin bakışının ötesindeki bağımsız ve kendinden taşan bir metin ile imge duygusudur.

Aşıklar ve onların devredilemez gizlilik hakları

İstanbullu sanatçı Gülçin Aksoy'un mekâna özgü yerleştirmesi *Sevdiğim Aile Mezarlığı*; *Çarşamba Topluluğu* sergisinde merkezi bir konumda bulunur ve seginin performatif üç alanından ilkini oluşturur. Bir oda içine yerleştirilmiş boş, görkemli bir koltuktan, mekânın ortasında konumlanmış siyah bir yataktan ve bu alanı çevreleyen duvarlardaki kâğıt panellerden oluşan yapıt, psikanalitik odanın ürkütücü samimiyetine ve evliliklerinin ilk gününde damat ile gelin arasındaki konuşmanın rabbani gelenekte tanımlanan evlilik akdine şaşırtıcı şekilde benzeyen bir gizlilik, güven ve arzu vaadine karşılık gelir. İbranicede *hare at mekudeshet* li olarak geçen ve "bu vesile ile bana adandın" anlamındaki bu akit, sadece eşlerin üçüncü şahısların gözetiminde olmayacaklarını, birbirlerini yalnız bırakmayacaklarını, iletişimlerinin gizli kalacağını değil, aynı zamanda ilişkilerinin mahremiyetini ve çiftin birbirlerine nasıl dokunacağını kendilerinin belirleyeceğini anlatır.

Hare at mekudeshet li sözleriyle tanımlanan akit serginin çekirdeğindeki kavramlardan biridir ve hayali sanatçı bununla psikanalitik bakış açısının getirdiği ilişki, konuşma ve güven koşulları arasındaki öne çıkan benzerlikleri işaret eder. Sontag, Talmudçu ve rabbani ilişki modellerinin psikanalitik yaklaşımın içinde neredeyse aynı şekilde bulunduğuna emindir. Bu analitik alana sirayet eden (*Verschiebung*) rabbani düzenlemelerin psikanalitik bilinçten tam anlamıyla silindiğine inanır. *Çarşamba Topluluğu. Meret O.'nun Koltuğu* bu nedenle yalnızca "teslimiyetçilik ve psikanaliz" üzerine bir sergi değil, aynı zamanda bastırılmış halak kurallarının geri dönüşünü de mekâna dahil eder: bu, psikanalitik söylem adına kurumsal görüşten silinen rabbani duyarlılıkların geri dönüşüdür.

8

Aşağıda *Çarşamba Topluluğu*'nun şiir ve düz yazı parçalarından oluşan bandı dört bölüme ayrılmış şekilde sunulmaktadır. Okuyucu, sanatçının ürettiği bu bandın üzerinde hiçbir değişiklik yapılmamış alıntılardan oluştuğunu unutmamalıdır. Bu bandın sırları tıpkı Walter Benjamin'in ünlü sözünde olduğu gibi küçük parçalar ve parçalarının arasındaki boşluklar ile sessiz kalan bir birbirine bağlılık halinde yatıyor: "Söyleyecek hiçbir şeyim yok, gösterebileceklerim dışında."

Hediye: Orada ve orada değil (*es gibt, es gibt nicht*)

Çarşamba Topluluğu sergisine girildiğinde göze çarpan ilk şey, Meret Oppenheim'ın *Zehirli Harflere Sarılmış Kelime (Şeffaflaşır)* (1970) adlı tuhaf objesidir. Yapıtı barındıran cam korumanın içinde pirinç bir plakaya dört dilde basılan bu başlık Meret Oppenheim'ın kendine yazdığı bir nota dayanır: "Biri kelimeleri zehirli harflerle sarmamaya dikkat etmeli, aksi takdirde şeffaflaşırlar".

Zehirli Harflere Sarılmış Kelime (Şeffaflaşır) görünmez bir hediyeyi çevreleyerek sanki ünlü *il n'y a pas* veya *es gibt nicht* (sırasıtla Lacan'ın ve Heidegger'in "orada değil" anlamındaki tanımlamaları) tarzındaki esprili ve absürt bir yorum yaparcasına hiçliği saran sert bir ipten oluşur. Bu, derin bir arzu taşmasına neden olan hediyelerin geri çekilmesinin -*es gibt (nicht)*- psikanalitik dinamiğinin nüksetmesi şeklinde okunabilir. Rebecca Horn'un dokuz özel kartpostalı bu ilk odada, Ana Sontag'ın *A.'ya Veda* adlı siyah şiir bandındaki alıntılara karşılık gelen altı edebi alıntıyla birlikte sergilendi. Kartpostallar, aşka ve cinsiyete, kadınsal arzuya ve sebepsiz zevke dair unutulmuş kadim metinlerin katmanlarını gözler önüne sermekteydi. Rebecca Horn'un aynı zamanda Ana Sontag'ın şiir bandının da bir parçası olan ruhların kafa karıştırıcı oyunu gibi satırları, onun yaşamı boyunca arkadaşı olan Meret Oppenheim'a ithaf ettiği *Vertebrae Oracle*'dan alıntıdır. Bu şiiri Meret Oppenheim'ın çalışmalarının fiziksel olarak çok yakında sunmak gerçek bir şölen, bir çeşit kutlama demekti.

7

4. YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: YEŞİL ODADA ANA SONTAG'IN MEKÂNA ÖZGÜ YERLEŞTİRMESİ A.'YA VEDA (2019), ŞİİR BANDI, 5677 X 2 CM BOYUTLARINDA SİYAH VE BEYAZ FOREX, 29,3 X 29,3 CM BOYUTLARINDA SİYAH VE BEYAZ ÇERÇEVELER İÇİNDE KAĞIT ÜZERİNE DİJİTAL BASKI 33 ŞİİR İLE REBECCA HORN'UN İKİ KARTPOSTALI. ŞİİR BANDININ BU GÖRSELDEKİ BÖLÜMÜNDE ŞU YAZIYOR: "RUHLARIN AKLI KARIŞTIRAN OYUNU UNUTULMUŞ İBRANİCE SALLANMAKTA" VE BU BÖLÜM REBECCA HORN'UN MERET OPPENHEİM'A İTHAF ETTİĞİ VERTEBRA ORACLE (2013) ŞİİRİNDEN ALINTIDIR. REBECCA HORN'UN NEW YORK'TAKİ SEAN KELLY'DE GERÇEKLEŞEN KİŞİSEL SERGİSİ BU ŞİİRE İTHAF EDİLMİŞTİ.

5. YERLEŞİM GÖRÜNÜTÜSÜ: REBECCA HORN MUTLU YILLAR (1993)

6. YERŞELİM GÖRÜNÜTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: KIRMIZI ODADA ANA SONTAG'IN A.'YA VEDA (2019) ADLI ŞİİR BANDI VE 2 ÇERÇEVE İÇİNDE IBN ARABİ'DEN (1165-1240) ALINTILAR.

7. ANA SONTAG'IN A.'YA VEDA (2019) ADLI ŞİİR BANDINDA ÇERÇEVE İÇİNDE MEKUDESHET ALINTISI.

8. GÜLÇİN AKSOY'UN SEVDİĞİM AİLE MEZARLIĞI (2018/2019) ADLI YAPITI ÜZERİNDEKİ İPLİKLERİN SÖKÜLMESİYLE "AİLE" KELİMESİNİ OLUŞTURAN BOŞ BİR KOLTUKTAN, ZEMİNDEKİ SİYAH BİR YATAKTAN VE SİYAH KAĞIT ÜZERİNE BEYAZ KALEMLE YAPILMIŞ ÇİZİMLERDEN OLUŞAN MEKÂNA ÖZGÜ BİR YERLEŞTİRMEDİR. SEVDİĞİM AİLE MEZARLIĞI DAHA ÖNCE SANATÇININ İSTANBUL GALATA RUM OKULU'NDA 2018 SONBAHARINDAKİ KİŞİSEL SERGİSİNDE GÖSTERİLMİŞTİ.

Seelenverwirrspiel
schaukelnd
auf dem Ziegenbart des Onkels
das Hebräische verlernt

The souls confusing play
Swinging
On the goatee of the uncle
Forgotten the Hebrew

Rebecca Horn, 2014

word, wrapped in poisonous letters (becomes transparent) the souls' confusing play swinging forgotten the Hebrew the world stands on three things and the woman is acquired in three ways jouissance is what serves no purpose. mekudeshet: I sat under his shadow with delight and his fruit was sweet to my taste I will seek him whom my soul desires I sought him but I found him not. word, wrapped in poisonous letters (becomes transparent) the souls' confusing play swinging forgotten the Hebrew

Onun gölgesinde oturmaktan
zevk alırım,
Tadı damağımda kalır meyvesinin.

Song of Songs, 2.3

Sevgilimi arayayım, dedim.
Aradım, ama bulamadım.

Song of Songs, 3.2

הָאִשָּׁה נִקְנֵית בְּשָׁלֹשׁ דְּרָכִים, וְקוֹנָה אֶת עַצְמָהּ בְּשְׁתֵּי דְרָכִים.

A women is acquired in three
ways and acquires herself in two.
She is acquired by money,
by contract, or sexual intercourse
[...]
She acquires herself by a letter
of separation or by her husband's
death.

Mishna Kiddushin, 3rd century

La jouissance,
c'est ce qui
ne sert à rien.

Jacques Lacan, 1994

Mekudeshet [meku'deʃet]*

dedicated to a unique relationship,
free to create a territory inaccessible
to others, free from any usage,
performed at designated times
endowed with inalienable rights to
opacity, to create conditions of
privacy, secrecy, and touch

Ana Sontag, 2019

*at mekudeshet li
[Hebrew: you are dedicated to me] is a traditional
rabbinic formula spoken by the bridegroom
to the bride in front of two witnesses in public
matrimonial ceremony

YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: KIRMIZI ODA VE ANA SONTAG'IN A.'YA VEDA (2019) ADLI ŞİİR BANDI.

b e h o l d y o u a r e
b e a u t i f u l m y l o v e
y o u r e y e s a r e d o v e s
G o d c r e a t e d a
w o m a n f o r A d a m a n d
c a l l e d h e r L i l i t h
s h e s a i d I w i l l n o t
l i e b e l o w a n d h e
s a i d I w i l l n o t l i e
b e l o w s h e s a i d t h e
t w o o f u s a r e e q u a l
s i n c e w e a r e b o t h
f r o m t h e e a r t h a n d
s h e u t t e r e d G o d ' s
i n e f f a b l e n a m e a n d
f l e w a w a y i n t o t h e
a i r s h e k i l l s w i t h h e r
g l a n c e s h e r s p e e c h
r e s t o r e s t o l i f e h e r
e y e s a d o r n e d w i t h
a r m o r e d t e a s e a n d
k i l l i n g m a g i c I w a s
w i t h h i m a h i d d e n
t r e a s u r e a n d l o n g e d
t o b e s e e n t h e r e f o r e
I c r e a t e d t h e w o r l d
a f e m a l e t e x t i s
n e v e r - e n d i n g i t g o e s
o n w o m a n ' s s p e e c h
d e l a y s d e a t h a d o v e
i s d y i n g o f d e s i r e
a m i d t h e c r o w d s a n d
h u m a n b u s t l e a l w a y s
a b i t a n x i o u s b u t
a l s o a l w a y s a b i t
f r e e a p a r t f r o m a
n e i g h b o r a n d f a r
f r o m a h o m e s h e
c r o s s e s l i m i t s s h e i s
n e i t h e r o u t s i d e n o r
i n b e h o l d y o u a r e
b e a u t i f u l m y l o v e
y o u r e y e s a r e d o v e s

Ah, ne güzelsin , aşkım, ah, ne güzel!
Gözlerin tıpkı birer güvercin.

Song of Songs, 4:1

C'est comme une sorte de mémoire ouverte qui laisse passer sans cesse. Et, à la limite, elle va inscrire cette non-retenue, cette non-inscription : elle inscrit de la non-inscription, le non-avoir-lieu... C'est un passe-frontières : elle n'est jamais ni dehors, ni dedans ...

Hélène Cixous, 1976

Biliyorum ki bu ülkede insanlar güvercinlere dokunmaz. Güvercinler kentin ta içlerinde, insan kalabalıklarında dahi yaşamlarını sürdürürler. Evet biraz ürkekçe ama bir o kadar da özgürce.

Hrant Dink, 2007

When she looks, she gazes with
the deep eye of a young gazelle;
to her eye belongs the blackness
of antimony.

Her eyes are adorned with languish-
ment and killing magic

[...]

By God, I fear not death; my only
fear is that I shall die and shall not
see her tomorrow.

Ibn Arabi, 12th century

YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: KIRMIZI ODADA NATELA IANKOSHVILI'NİN LILY (1961) ADLI YAPITI. GÜRCİSTAN'IN ÖNEMLİ MODERNİSTLERİNDEN NATELA IANKOSHVILI, TÜRKİYE'DE İLK KEZ BU SERGİDE İZLEYİCİSİYLE BULUŞTU. GALERIE KORNFELD, BERLİN İZNİYLE.

كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق لكي أعرف.

I was with Him a hidden treasure and longed to be seen.
Therefore I created the world.

Hadith, 10th century

YERŞELİM GÖRÜNÜTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: KIRMIZI ODADA ANA SONTAG'IN A.'YA VEDA (2019) ADLI ŞİİR BANDI VE 2 ÇERÇEVE İÇİNDE IBN ARABİ'DEN (1165-1240) ALINTILAR.

Eh bien ça ne finit pas, un texte
féminin, ça se poursuit et à un cer-
tain moment le volume se clôt mais
l'écriture continue et pour le lecteur
ça signifie le lancer à l'abîme.

Ancak bu dişil metin bitmez, ilerler
ve hacminin sınırlarına ulaşsa bile
yazın devam eder ve bu okuyucu için
kendini sonsuz boşluğa bırakmak
anlamına gelir.

Hélène Cixous, 1976

Vücud ülkemde bir bahçeye konmuş
bir güvercindir
Ban ağaçları üzerinde şen şakrak
öten bir güvercindir
Şevkten ölen aşktan eriyen biridir

[...]

Yakınından ayrı düşmüş evinden
barkından uzak kalmış biridir
Ah yazık! Ah ayrılık zamanı! Ah
kavuşma zamanı!

Ibn Arabi, 12th century

In a garden of my body's country is
a dove perched on a bán bough,
Dying of desire, melting with passion

[...]

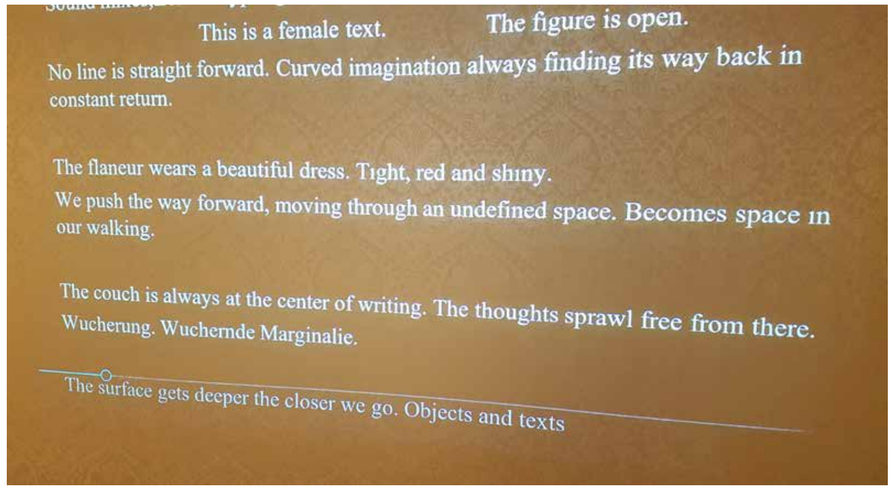
Parted form a neighbor and far from
a home! Alas, in my time of
severance, for my time of union!

Ibn Arabi, 12th century

Speech alone has never been able to resolve any form of madness. It is necessary for speech to make sense, and for this to happen, a site, a mechanism, is necessary; otherwise speech escapes in all directions—it is pure loss. In short, we need to identify the way in which woman's speech delays death. What is the machinery of love in The Arabian Nights that seeks to get to the bottom of the madness of jouissance?

Fethi Benslama, 2002

YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: HOUSE OF TASWIR'İN MEKÂNA ÖZGÜ YAZMANLARIN DÜZENEĞİ VE YAZMAN JULIA GYEMANT. FOTOĞRAF: HOUSE OF TASWIR



YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ ÇARŞAMBA TOPLULUĞU: DUVARA YANSITILAN YAZILAR, JULIA GYEMANT TARAFINDAN YAZILAN KADINSAL YAZIN (ÉCRITURE FÉMININE), HOUSE OF TASWIR'İN MEKÂNA ÖZGÜ YAZMAN DÜZENEĞİ. FOTOĞRAF: HOUSE OF TASWIR

Kamusalın ortasında özel olan

Çarşamba Topluluğu sergi mekânında üç performatif ve interaktif alanı barındırır: Gülçin Aksoy'un *Sevdiğim Aile Mezarlığı*, House of Taswir'in *Dans Eden Masası ve Kanepesi*, *Yazman Düzenekleri* ve *A.'ya Veda* ve Beyrutlu sanatçı Tony Chakar'ın *Meryem*'iyle mekâna özgü yerleştirmesi *Sonda Gelen Şeylerin İlklerden Önceki Söylemi*. Bunların ikincisinde, serginin geniş alanının ortasında çok sayıda yapıt ile çevrili 3x4 metre boyutlarındaki İran halısının üzerindeki küçük çift kişilik antika kanepe ve Meret Oppenheim ile Rebecca Horn'a ait, İstanbul'da daha önce hiç sergilenmemiş ikonik yapıtlar bulunmaktadır.

Yazar, serginin tamamında tıpkı *Çarşamba Topluluğu*'nun mimarı olduğu gibi ev sahibi de oldu ve mekânda hazır bulundu. Konuklarını karşıladı ve onları kanepede birebir yapılan özel görüşmelere davet etti; burada halı gizliliğin hayali sınırı, ziyaretçilerin aşmaya cesaret edemediği özel ve kamusal kavramları arasındaki eşik haline geldi. *Çarşamba Topluluğu* gözetim sorunsalını tersine çevirdi: Özel konuları kamusal meselelere dönüştürmek veya gizliliği çeşitli yollarla kamuoyunun sindirimine, terapötik vaatlere ve neo-liberal kullanım kanallarına ayırmak yerine, Ana Sontag'ın kanepesinde yapılan konuşmalarla onların kamusal alanın ortasında olsalar da özel olarak kalabilmelerini sağladı. Halı, ziyaretçilerin konuşmaları duyabilmeleri için çok büyüktü ve saçakları samimiyetin koruyucu bariyerleri haline geldi. Bu ortamda sanatçı, günün belirli saatlerinde bu kanepede özel görüşmelere ev sahipliği yaptı ve çoğunlukla İstanbullu kadın aydınları, bir tema belirlemeksizin, herhangi bir şey hakkında konuşmaya başlayabilecekleri ve çok hızlı bir şekilde samimileşen elli dakikalık görüşmeler için bire bir sohbetlere davet etti. Sadece konuşmacıların tam olarak duyabildiği bu özel sohbetlerin ses kayıtları tutularak zengin bir arşiv oluşturuldu. Bu arşivdeki kayıtlara sadece göz atıldığında bile herbirinin birçok tema etrafında şekillendiği anlaşılabilir ve böylelikle kanepede oturan her çift bir tür disiplinler ötesi özerk üniversite haline gelir. Bu konuşmalardan temellenen üniversitelerin ders programları (*syllabi*) -transkripsiyonları değil sadece ders programları- kişisel konuşmalardaki serbest çağrışımın karakteristik keskinliğini paylaştıkları için yayınlamaya değerdir. Yahudi geleneği, bu konuyu, genellikle bir metin olan *à deux* (iki kişiye özgü) *chavrutha* şeklinde adlandırır. Bu, konuşan iki kişi arasında nesne veya metinle direkt bağlantılı olan ve bir ilişkiden diğerine serbestçe akan çok yönlü ve yüksek sesle yapılan okumalar ile iki kişinin de serbest akış içinde aklına gelenleri yüksek sesle dile getirmesi kadim bir tekniktir. Bu teknik, bilginlerin birbirleriyle yakından ilişkili temaların, gerçeklerin ve söylemlerin evrenlerini yarattığı Yahudi ve İslami ortaçağ okullarında uygulanmış ve geliştirilmiştir. Bugün bu çağrışım tekniği başlangıçtaki soruların çerçevesini belirleyen psikanalitik pratikte ya da sanatsal araştırmalarda, herhangi bir "disiplinler arası" alanda akademik çalışma alanında -objelerde ya da metinlerde değil- olduğundan daha yaygındır.

Yazmanlar: Şairler, sekreterler, akademisyenler

İki barok yazı masası, iki kırmızı antika sandalye ile her masada bulunan ve tavandaki projeksiyon cihazına bağlanan birer dizüstü bilgisayar yazmanların fütüristik görünümlü yazı alanları olarak *Çarşamba Topluluğu* kanepesine eşit mesafede sağa ve sola yerleştirildi. Sergi alanının parıltılı gri duvar kâğıtlarıyla kaplanan bu bölümündeki duvarlarına yazmanların mekânda anlık olarak yazdıkları metinler yansıtıldı. Yazar ne zaman yeşil ve altın renklerindeki kanepede bir konuğu ağırlarsa, sağda ve solda oturan iki yazman, bu konuşmanın "notlarını", projeksiyon cihazları aracılığıyla duvalara yansıyan canlı bir yazı performansı şeklinde tuttular. Yazılar andan ve durumdan doğdular. Fakat yazmanların halının üzerinde gerçekleşen bu konuşma eylemine olan fiziksel mesafeleri, onları kanepenin gözetim alanından uzaklaştırıyor ve sohbeti tam olarak dinlemelerine izin vermiyordu. Bu özel konuşmalara dair duydukları birbirinden kopuk kimi parçalara rağmen onlardan beklenen şey, an ile çevrelenmiş, temelini kavranışından tam olarak emin olamadıkları karşılıklı konuşmanın yalnızca sezilebilen parçalarından alan, açık bir sır ile ilişki içindeki hatırlamayla (*anamnesis*) başlayan, amacı kendinden ayrı bir tür eylem (*poiesis*) halindeki anlık yorumlar, düşünce notları, mekânda üretilen bir yazın (*écriture*) oluşturmalarıydı. Bu sekreterlere, şairlere veya flanörlere dönüşen ve aralarında sanaçıların, küratörlerin, psikanalistlerin, entelektüellerin ve arkadaşların olduğu cesur yazarlar tarafından yazılan metinler vidolara dönüştürülerek duvarlarda kesintisiz şekilde oynatıldı. Kanepede kimsenin olmadığı ve yazmanların sandalyelerinin de boş kaldığı zamanlarda bu videolardaki metinler mekâna yayılan yüksek bir daktilo sesi eşliğinde oynamaya devam etti. Bir "kadınsal metin asla bitmez, o içinden taşan bir metindir": Kadınsal yazın (*écriture féminine*), belirli saatlerde gerçekleşen ve her defasında ev sahibinin yeşil-altın tonlarındaki kanepede yeni bir konuğu ağırladığı bu konuşma eylemlerinin arasında, mekânsal boşlukta hayaletimsi harflerle duvarda beliren harflerle, sergi duvarlarındaki bir metni oluşturdu. Artam Müzayede Evi'nin tüm alt katın, birçok entelektüelin bir araya geldiği yaşayan bir toplantıya dönüştü. Hayalet yazının ve anarşik karşılaşmaların, tekrarlama döngülerinin ve yazılan metinlerin sert kıvılcımlarının, erotik heyecana ve zevke karşı varlığı, kanepenin üzerinde hiçbir şey ifade etmez. Yazmanların karaladıkları cümleler tıpkı ders notları gibi gözetimsiz şekilde yazılmıştır ve el yordamıyla ilerletilen, duyumsal, kör, tamamlanmamış, bozuk bir ilişkiye tanıklık ederler; onlar *mekudeshet*'in, âşıkların kaybettiği ve aslında hiçbir şeye yaramayan mahremiyetin aynası haline gelirler. Yazmanların metinleri kendi vaatlerini taşır. Peki bu neyin vaadidir? Sevginin hakkı, neşesi ve ayrıcalığı olan opaklık vaadi. Söz konusu olan özel ve kamusal alanlar arasında, rabbani terimlerle, sırrın korunmasını tanımlayan, arzu ile geçilen eşiğin (İbranice *eruv*) müzakeresidir.

Sonda gelen şeylerin ilklerden önceki söylemi

Beyrutlu sanatçı ve mimar Tony Chakar'ın *Sonda Gelen Şeylerin İlklerden Önceki Söylemi* (2017/2018/2019) adındaki yerleştirmesi ve yapıtın çekirdeğindeki *Meryem*'i, bu serginin son performatif alanını ve son -ancak tersten okunduğunda da ilk- nişini oluşturur. Tony Chakar'ın mekâna özgü yerleştirmesinin merkezinde, bir 11. yüzyıl Ortodoks Antioch (günümüzde Antakya) ikonu, Kuzey Lübnan'daki Kaftoun manastırında yer alan, Meryem'in kucağındaki İsa tasviri (*Hodegetria*) vardır. Meryem, perspektifin tarihine dair sayısız görsel ve edebi referans içeren arka plandaki siyah duvarda bulunan taslağımsı bir kopyasıyla birlikte aynaların ve altın renkli duvarların ortasındadır. Ortaya çıkan şey, erken Helenistik mimariden optikte Arap teorilerine, Rönesans resmine, modern ekonominin ve savaşın kapitalist ve neo-liberal stratejilerine kadar doğrusal düşüncenin çeşitli yönlerinin karmaşık bir eleştirisidir. Tony Chakar'ın *Meryem*'i, ziyaretçileri, kendilerinin de önemli bir rol oynadıkları bir ihanet sahnesine doğru çeker. *Sonda Gelen Şeylerin İlklerden Önceki Söylemi*, izleyicilerin perspektifini değiştiren, perspektife dair şeyleri öğrenen ve öğrenmeyen, imgenin, yüzeydeki şeylerin ilham veren kutlaması ve görsel tasviri, onların derin bir eleştirisi olan ikonun edebi kalitesini çekici kılan, bir anda gelen pişmanlığın performansı ve mekâna özgü yerleştirmesidir.

Gelecek edisyonlara dair

Çarşamba Topluluğu. Meret O.'nun Koltuğu sergisi henüz tamamlanmamış bir sanatsal araştırma gündemi sunar. Çarşamba Topluluğu, bir grup bilim insanının araştırmalarını uluslararası kamusal yayınlarda geliştirdiği Freudçu Mittwochgesellschaft'ın modern ve kadınsal bir versiyonudur. Bizim Çarşamba Topluluğumuz ise kuraldışı, fallik olmayan, yayılarak dağılan, şiirsel ve hayali düşünme biçimlerinin bir kıtasını araştıran ve gelişmeye devam eden bir iktidar alanıdır.

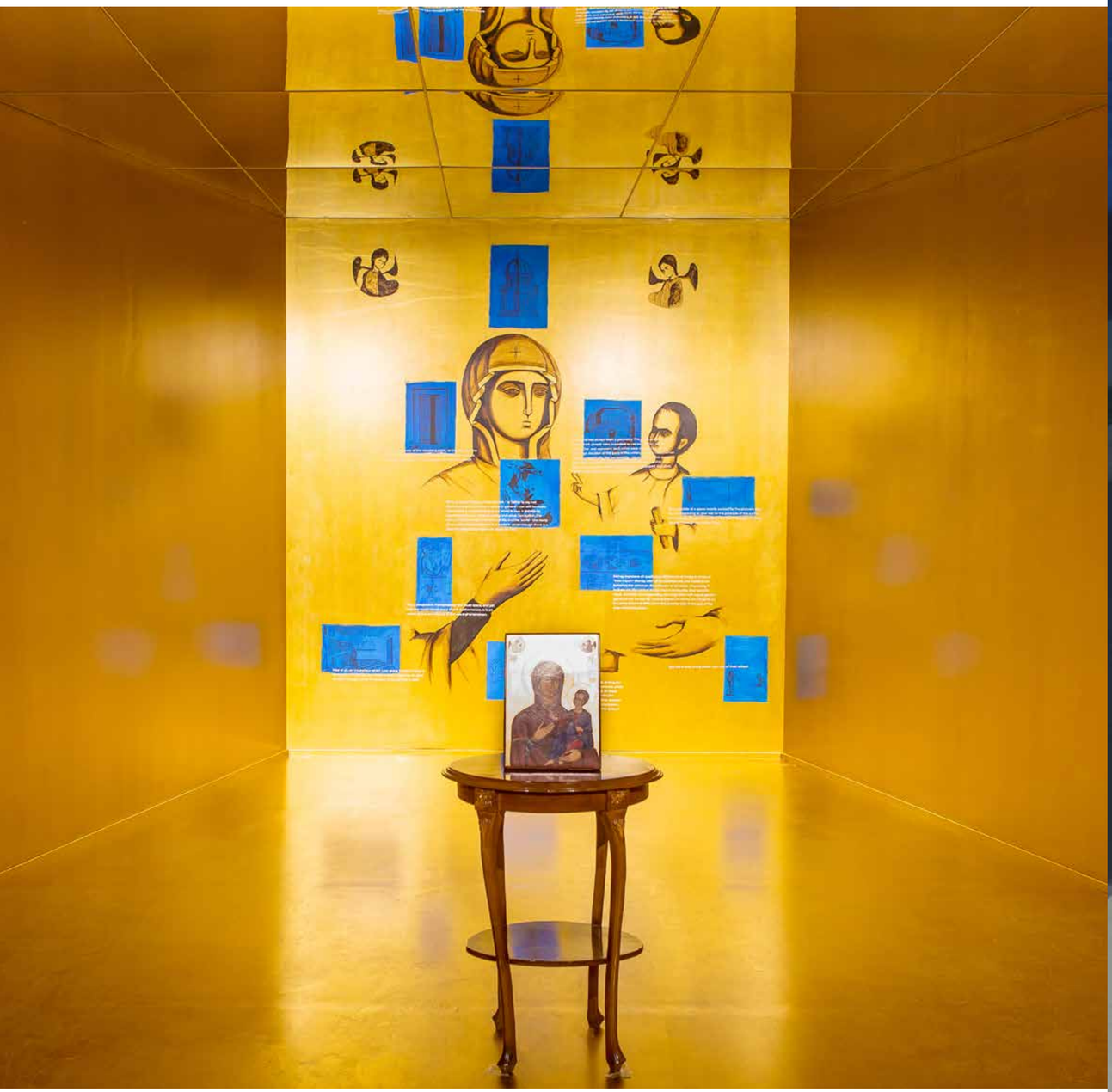
Bu, *Çarşamba Topluluğu* sergisinin içeridiği farklı unsurları birçok yöne bağlayan bir dizi makalenin ilkidir. Tüm bu yazılar, şiir parçalarını, kanepe sohbetlerini, yazarların yorumlarını ve sanatçıların çalışmalarını psikanalitik, teolojik-politik, teorik ve sanatsal etkilerin çok yönlü bir araştırması için başlangıç noktaları olarak ele almaktadır. Unutulmuş ve bastırılmış rabbani kavramlar, tıpkı gerçeküstücülük ve psikanaliz arasındaki bağlantılar ya da kadim ikonların spesifik psiko-politik sonuçları ve bunların düz bir yüzeydeki perspektifleri gibi bir rol oynayacaktır.

Yazı dizisi Shulamit Bruckstein Çoruh tarafından hazırlandı. Bruckstein Çoruh, sergi yapımında rabbani, görsel ve psikanalitik geleneklerin, kamusal alanlardaki felsefi metinlerin ve şiirsel müdahalelerin iç içe geçmesi üzerine kapsamlı araştırmalar yaptı. Bu çalışmasında ise uluslararası akademisyenleri, şairleri, teorisyenleri, psikanalistleri ve kadim metin uzmanlarını sanatsal ve diasporik araştırmalarına katkıda bulunmaya davet ediyor.

House of Taswir ve Art Unlimited, devam eden bir araştırmanın uzantısı olarak yeni bir görsel, sanatsal ve psikanalitik araştırmalar dizisine başlıyor. Bu dizide aynı zamanda Berlin veya Paris merkezli bir psikanaliz dergisiyle yakın işbirliği planlanmaktadır. Çağdaş araştırmanın bu güncel gündemi tıpkı psikanalizin kurulduğu günlerde olduğu gibi, sanat ve psikanaliz dergilerinde şiir, teori, psikanaliz ile sanatın ortak konularını paylaşır, dağıtır, bağlamsallaştırır ve bağlamdan kopartır.

YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ: REBECCA HORN, MADAME BOVARY (1997)

for writing to be
manifest in its
truth (and not in its
instrumentality)
it must be
illegible a body
that overflows an
open memory makes
way mekudeshet-
sinthom: savoir-
faire in dealing
with the repetition
word wrapped
in poisonous
letters (becomes
transparent) my
sister my bride you
have stolen my heart
my imagination is
her place of rising



YERLEŞİM GÖRÜNTÜSÜ: TONY CHAKAR'IN MEKÂNA ÖZGÜ YERLEŞTİRMESİ, SONDA GELEN ŞEYLERİN İLKLERDEN ÖNCEKİ SÖYLEMİ (2017-2019) BİR ANTIOCH (ANTAKYA) İKONUNDAN, ÜZERİNDE YAZILAR BULUNAN BİR DUVAR RESMİNDEN, ALTIN RENKLİ DUVARLARDAN VE AYNA KAPLI BİR TAVANDAN OLUŞMAKTADIR. BU YAPIT İLK KEZ 2017 YILINDA, SANATÇININ BEYRUT SANAT MERKEZİ'NDEKİ TONY CHAKAR. İKİ OLMAK ADLI KİŞİSEL SERGİSİNDE GÖSTERİLDİ. YAPITIN 2019'DAKİ UYGULANIŞINDAKİ DUVAR RESMİ FURKAN AKHAN TARAFINDAN GERÇEKLEŞTİRİLDİ.

Shulamit Bruckstein/House of Taswir,
İstanbul-Berlin, 16 Şubat 2020
İngilizceden çeviri: Sinan Eren Erk
İngilizce düzelti: Tas Skorupa
Fotoğraflar: ©Hanna Lehun/Tüm hakları, (aksi belirtilmedikçe) House of Taswir'e ve sanatçıya aittir.
Bölüm 1: Sergi
Çarşamba Topluluğu. Meret O.'nun Koltuğu
Meret Oppenheim, Rebecca Horn, Natela Iankoshvili, Gülçin Aksoy, Tony Chakar
Artam Antik A.Ş. Müzayede, September 18–October 18, 2019
Sanatçılar: Meret Oppenheim, Rebecca Horn, Natela Iankoshvili, Gülçin Aksoy, Tony Chakar
Ana Sontag (*Şiir Bandı, Kanepe, Yazmanların Aygıtı*), Steffi Weismann (*Ses Yerleştirmesi*), Julia Gyemant, Sinan Eren Erk, Nergis Abıyeva, Birgit Meyer zum Wischen, Michael Meyer zum Wischen, Noga Sarai Bruckstein, Adam Klein ve diğerleri (Yazmanlar), Shulamit Bruckstein Çoruh ile Mekâna Özgü Yazım Performansı *Kanepede 100 Misafir* (her gün belli saatlerde).
Küratör: A. S. Bruckstein Çoruh/House of Taswir
House of Taswir'e katkıda bulunanlar:
İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)
Kulturakademie Tarabya
Goethe-Institut
Allianz Kulturstiftung
ifa—Institut für Auslandsbeziehungen
İsviçre İstanbul Başkonsolosluğu
Özel teşekkürler:
Peter Raue Collection (Berlin)
Galerie Kornfeld (Berlin)
LEVY Galerie (Hamburg)
BM CAC (Istanbul)
A4 Ofset
Santimetre Studio (Ayvalık/New York)
Kişisel teşekkürler:
Anna M. Schafroth, Mirey Nasi, Sinan Eren Erk, Nergis Abıyeva, Hanna Lehun, Rabiga Yerzhanova, Alparslan Baloğlu, Yeşim Demir Pröhl, Tulya Madra, Hatice Gökçe, Benjamin Metz, Tas Skorupa, Christoph Nöthlings, Manu Bruckstein, Ali Kaaf.

House of Taswir, diğer adıyla Taswir Projects sanatsal araştırma ve diasporik düşünme için uluslararası bir platformdur. Shulamit Bruckstein tarafından 2007 yılında Berlin'de bir grup sanatçı ve düşünürle kurulmuştur.

Sergi, birinci ve ikinci Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü Beral Madra'ya ithaf edilmiştir. BM Contemporary'nin *Dans Eden Masa* başlıklı dördüncü edisyonu, çağdaş sanat alanında bölgenin en üretken küratörlerinden biri olan Madra'nın geniş kişisel arşivinden parçaları sergileyen bir haritalama çalışmasıdır ve *Çarşamba Topluluğu* tarafından gösterilmiştir.

www.taswir.org
facebook: taswirprojects
instagram: house_of_taswir

Çarşamba Topluluğu: Meret O.'nun Koltuğu yazı dizisinin bu ilk bölümü Berlin'deki Peter Raue Collection tarafından cömertçe desteklenmiştir.

CANSEN ERCAN

Kişisel Sergi
Solo Exhibition

24 Mart - 21 Nisan 2020
24 March - 21 April 2020

Büyük Bebek Deresi Sokak,
No:13 Bebek, 34342, İSTANBUL

T: +90 212 2658158
galeri@evin-art.com
www.evin-art.com

evinart
evinsanatgalerisi
evinsanatgalerisi

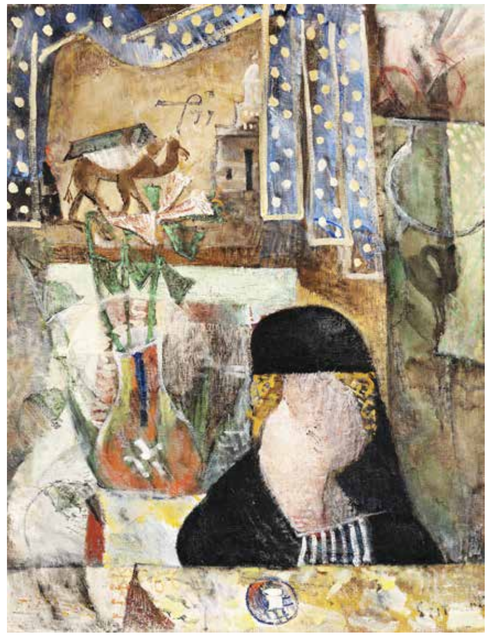
EVİN SANAT GALERİSİ

Peyzaj, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 135x170cm, 2019 (Detay)
Landscape, Arylic on Canvas, 135x170cm, 2019 (Detail)
C.ERCAN 2019

Gritchenko'nun hasretine *Meşher merhemi*

Bir asır evvel İstanbul'a sığınıp, burada iki yıl geçiren Alexis Gritchenko, Meşher'de açılan sergisiyle, yine hasret gideriyor. Suluboya, guaj, yağlıboya ve desenleriyle olduğu kadar, 1919-1921 aralıklı güncesiyle de alt üst eden bir samimiyete sahip ressamın öyküsü, değişmeyen "zorunlu göç" tecrübesinin de belgeseli tadında

Yazı: Evrim Altuğ



İstanbul'da 1919 ve 1921 yılları arasında geçirdiği iki yılın etkisiyle kaleme aldığı özel kitabı 1930 tarihli *İstanbul'da İki Yıl* ile Atatürk'ün özel kütüphanesine dek giren Kuzey Ukraynalı ressam Alexis Gritchenko, Meşher'de açılan *İstanbul Yılları* isimli geniş kapsamlı sergiyle, bu hasretini büyük ölçüde giderme fırsatı buldu.

Sergi, mütareke yılları sırasında birçok ulustan on binlerce sığınmacıya ev sahipliği yapan -bugün de aynı manzaradan farksız- İstanbul'un özgün mimari ve insan dokusunu, balıkçıları, dinsel yapıları, mezar taşları, kadınları ve esnafıyla Beyoğlu, İstiklâl Caddesi'ne yeniden yaşamsal bir uğultuyla taşıran büyük bir bilgi, belge ve yapıt birikimi olma özelliğini gösteriyor.

Ressamlığın, tarihe, hayata karşı bir tanıklık, insancıl bir sorumluluk olduğunu düşünen Gritchenko, akademiyi ve beraberinde getirdiği şöhreti elinin tersi ile iterek, özellikle suluboyaları, guaj ve yağlıboya resimleriyle, yüzlerce desenini, biraz da ülkesindeki iç karışıklıktan ötürü çıktığı bu İstanbul seyahati vesilesiyle, 21. yüzyıl insanının önüne bırakıyor.

Sergide, sanatçıya *ait* İstanbul *ve deniz, İstanbul peyzajı, Ayasofya ve Bizans yapıları, Mezarlıklar, Kahvehaneler, İstanbul'dan insan manzaraları, Gritchenko ve Namık İsmail* ile, kendi teorik ve pratik önermesi *Dynamocolor ve Camiler ve İbadet* üst başlıklı nice çalışmayı izlemek mümkün olabiliyor. Buna, büyük bir itina ile mekâna serpiştirilmiş fotoğraf, özgün belge ve mektuplar refakat ediyor.

Dile kolay, 94 yıl yaşamış ve Karadeniz'den buraya, bir aşçı yardımcısı olarak bindiği gemiyle gelen sanatçı Gritchenko, bilhassa vaktiyle Namık İsmail ve İbrahim Çallı gibi sanatçılarla kurduğu yakın dostluğun sosyal ve estetik emarelerini de, 10 Mayıs'a dek düzenlenen bu sergide bizimle paylaşıyor. Ulusal Ukrayna Sanat Müzesi başta gelmek üzere, yedi ülkeye yayılan kamu kurumu ve özel koleksiyondan 150'nin üzerinde çalışma, böylece izleyicilerin ilgisine sunulmuş oluyor.

Bahattin Öztuncay'ın direktörlüğü, Karoly Aliotti'nin koordinasyonuyla hizmet veren Meşher, içerdiği bu derin zaman ve mekân seyahati vesilesiyle Pera'daki erken dönem modern otellerinden birini andırıyor. Bunda, serginin duvar renginden karanlık ve mistik yapıt galerilerine, ressamın güncesinden nice değerli tespitten, uluslar arası ajansların izniyle kullanılmış eski İstanbul film karelerine birçok detayın atlanmamış olmasının payı, büyük. Türk kahvesi lezzeti ve renginde bir sükûnet ve doygunluk hissi ile, biraz da nostaljik bir özlemle gezdiğimiz serginin küratörlüğünü, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı üstleniyor.

Gritchenko'yu "evinde hissettirecek" atmosferiyle sergide, sanatçıya ait oto portreler, dönemin Akademi fırçaları hakkında, ressamın kaleme aldığı pek hususi itirafları, diplomatik yazışmalar art arda resmigeçit yapıyor. 1883-1977 yılları arasında yaşamış sanatçı, Malevich, Tatlin ve Kandinsky'nin de aralarında olduğu avangard ressamlarla birlikte sergilere de katılmış olmasıyla, sanat tarihindeki yerini pekiştiriyor. Küratörlerin deyişiyle "yalnızca üzerindeki kaput ile" İstanbul'a gelen ve burada nice maddi manevi sıkıntıyı göze alan ressamın hikâyesi, bu yönüyle sırf bir sanatçı güncesi olmasından çok, bir mülteci hikâyesi olarak da öne çıkıyor. Serginin sunuş metninden de öğrendiğimiz gibi, "Zorunlu göç konusunun küresel bir mevzu olduğu günümüzde, Gritchenko'nun anılarını okumak, aradan geçen bir asra rağmen, ülkelerini terk etmek zorunda kalan insanların maruz kaldıkları şartlarda pek değişiklik olmadığını gözler önüne serer. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde mülteci olan Gritchenko, kendi durumundaki birçok insan gibi, bulunduğu yerde kalıcı olmadığının farkındadır."

Küratörlerin tabiriyle bir dünya vatandaşı olan sanatçı, akademik eğitim sisteminin ölü kurallara dayandığını ve hatta "akademi" kelimesine tahammül edemediğini dile getiriyor. Ressam bu süreçte, sahip olduğu sanat bilgisiyle yine kendi ifadesiyle "Osmanlı Montparnasse"ı olarak nitelediği sanatçı ve yazar çevresine de, tüm merak ve enerjisiyle, kolaylıkla dahil oluyor.

Rus ikonaları ve Bizans kültürüne yönelik ilgisinin de görsel ve metinsel delillerle önümüze konulduğu sergisinde Gritchenko, ilhamını doğadan aldığını da gerek renk, gerekse kompozisyon tercihlerinde sıkça ortaya koyuyor. Sanatçı, sanat tarihçi ve eleştirmen kimliğiyle de bilinen Gritchenko bu anlamda,

(ÜST) ALEXİS GRİTCHENKO, KAHVEHANEDEKİ ÜÇ TÜRK, ŞUBAT 1921, KÂĞIT ÜZERİNE GUAŞ VE KARAKALEM, 39 × 35 CM, İMZALI VE TARİHLİ. ÖMER KOÇ KOLEKSİYONU.

(ALT) ALEXİS GRİTCHENKO, İSTANBUL, MART 1921, MUKAVVA ÜZERİNE GUAŞ VE KARAKALEM, 40 × 35 CM, İMZALI VE TARİHLİ. ÖMER KOÇ KOLEKSİYONU.

(ÜST) ALEXIS GRITCHENKO, ÇARŞAFLI TÜRK KADINI, 1920, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 99,5 × 76,5 CM, İMZALI VE TARİHLİ. UKRAYNA ULUSAL SANAT MÜZESİ KOLEKSİYONU.

(SOL) ALEXIS GRITCHENKO, HALİÇ, MART 1921, KÂĞIT ÜZERİNE GUAŞ, 31,5 × 35,5 CM, İMZALI VE TARİHLİ. ÖMER KOÇ KOLEKSİYONU.

(SAĞ) ALEXIS GRITCHENKO, İSTANBUL SİLUETİ, MART 1921, MUKAVVA ÜZERİNE YAĞLIBOYA, GUAŞ VE KARAKALEM, 36 × 39,5 CM, İMZALI VE TARİHLİ. ÖMER KOÇ KOLEKSİYONU.

1913 yılında Moskova'da sunduğu *Rus resminin Bizans ve Batı ile İlişkisi* kitabıyla de tarihin sayfalarındaki yerini alıyor. Küratör ikilinin arşivsel metnine yine dayanacak olursak, ressam bu durumu, "Kelimenin en geniş anlamıyla biçime can katan doğadır. İnsanı her türlü akademizmden koruyan sadece odur," cümlesiyle şekillendiriyor.

Gritchenko'nun yolu, Atatürk'ün Ayasofya'nın müze olma sürecinde yapıyı emanet ettiği, Amerikalı arkeolog ve Bizans Enstitüsü kurucusu Thomas Whittemore ile de kesişiyor. Nitekim sanatçı, İstanbul ziyareti vesilesiyle en fazla da Ayasofya'ya duyduğu hayranlığı, türlü yapıt ve cümleleriyle delillendiriyor. Ressam, bu tarihsel yapıyı "Bizans kültürünün ve zihniyetinin alametifarikası" olarak tanımlıyor. Bu vesileyle ABD'li arkeolog dostu, sanatçının birçok yapıtını da satın alıyor. Hatta ilerleyen dönemde Whittemore, ressamın Yunanistan üzerinden Fransa'ya gitmesine de yardımcı oluyor. Ve Gritchenko bu süreçte Fransa'da, aralarında Salon d'Automne'un da (Güz Salonu) yer aldığı birçok sergiye dahil olma şansı buluyor.

Burada, küratör ikilinin sergi karakteriyle ilgili şu cımbızlık sözlerini de paylaşmak gerekiyor:

> "...Gritchenko, anı kitabında tarih yazımını '(...)duygusuz rakamlar, gayrişahsi yıllar ve masum olgular halinde, olayların özeti çıkarılıyor,' sözleriyle eleştirir. Sergide, kendisinin bu eleştirisini göz önünde bulundurarak, sanat tarihsel açıdan ressamın çalışma repertuarına ya da kendi geliştirdiği akım olan *dynamocolor* etkisine odaklanmanın ötesinde, sanatçının perspektifinden heyecanı, motivasyonu, dostlukları ve özlemleri, özetle duyguları vurgulamaya gayret gösterdik."

Adeta Ayasofya'ya övgü seviyesindeki özel mimari, resim ve projeksiyon müdahalesi birimi ile takdiri hak eden Meşher'deki *İstanbul Yılları* sergisi, izleyiciyi bu yaşayan müze-kentte, içgüdüselliğin, rastlantıların, ışığın ve hareketin yoldaşlığında baş döndüren gizli bir geometrik ve estetik esaret altına alıyor.

Desenin samimiyeti, geçici detayların hınzırlığı, mahremiyetin cazibesi, hep İstanbul'un yokuşları, ara sokakları, yerli ve yabancılarının suretleri arasında bir görünüp, bir kayboluyor. Keza küratörler, sanatçının kariyerinde İstanbul'un adeta bir mihenk taşı olduğunu ve özellikle de suluboyalarına bakıldığında, bu tutkunun birçok kanıtına rastlayabildiğimizden söz ediyor.

Gritchenko sergisinin önemli varlık nedenlerinden biri de, sergiye danışmanlıklarıyla büyük emek vermiş bulunan sanat tarihçiler Vita Susak ile Ayşenur Güler. Küratörler Satıcı ve Çetin, bunda 2017'de sanatçı için bir monografi yayımlayan Susak ile, özellikle Çallı ve İsmail ile Gritchenko'nun dostlukları üzerine yaptığı titiz araştırma ile, Güler'in katkısının çok büyük olduğunun altını çiziyor. (Bu dostluğun ne kadar yakın olduğuna bir örnek olarak, Namık İsmail'in kız kardeşi Ulviye Hanım'ın da, Gritchenko'ya modellik yapmış olduğunu söylememiz gerekiyor.)

Böylece izleyici, Susak'ın metninden öğrendiğimiz gibi, *"Bu ülkede her şey ressamlar için yaratılmış,"* diyen Gritchenko ile kâh Marmara'dan Büyükada'ya doğru yola koyuluyor. Bazense Haliç üzerindeki bir köprüde, suluboya ve karakalemin samimi telaşıyla bir soluklanıyor ya da kimi zaman yeni köprü üzerinden, yaşamın devingen siluetinde avcı iken av durumuna düşebiliyor. Veya, Mevlevihane'deki dervişlerin evren enerjisi saçan koşulsuz, pür sevgi kaynaklı hareketlerine gözleri dolasıya sevdalanabiliyor. O da yetmezse, tarihi Yahudi ve Osmanlı mezarlıkları, eski Bizans kiliseleri, gizemli kadınlar, çocuklar, Fatih'te yol yorgunu develer, tarihi çarşının yarı karanlık, yarı prizmatik egzotik görsel uğultusu, Marmara açıklarından seyrine doyulmayan Ayasofya siluetleri, hep, izleyiciye kendini aniliğin samimiyeti ve yoğunluğuyla bırakıyor. Bu yönüyle İstanbul'daki bölük pörçüklüğün hakiki estetiğini, onu disipline mahkûm etmeksizin, *dynamocolor*'u ile görebilmiş Gritchenko'daki bu belgeci, kişisel yaklaşım, bana hep bir fotomuhabirin, sözgelimi bir Henri-Cartier Bresson veya Ara Güler'in o devingen, kurnaz ve duygusal kompozisyon bereketini çağrıştırıyor.

Misal, 28 Nisan 1920 tarihli (Yapı Kredi Yayınları'nca da Türkçeye iyi ki kazandırılmış) günce sayfasında, çoğu zaman sırf soğanla beslenerek kendini bu mukaddes kentin görsel ve kültürel tahrikine gönlünce sınırsız ebatta emanet eden, Vita Susak'ın deyişiyle bilhassa suluboya ve guajlarıyla büyük izler bırakan üstat Gritchenko, imgelerle sarmaş dolaş samimiyetteki kelimelerine, bunu şöyle vakfediyor:

> "...Dün İstanbul'da, Haliç kıyısında dolaştım. Hamalların taslak çizimlerini yaptım. Nasıl bir hareket hissi! Peş peşe kaç resim gelip, geçiyor. Rıhtımların gürültüsünün ve kargaşasının biraz dışına çıkıp dinlenmek için yangın alanında bir şeyler atıştırdım. Antik bir blok oluşturan su kemerinin güçlü dış hatlarını seyrederek, resim yaptım. Sonra yine aşağı indim ve mavnalarla teknelerin alacalı bulacalı pupaları arasında kendimi kaybolmuş gibi hissettim; orada anlatılmaz bir gürültü hüküm sürüyor, haykırışlar ve umutsuz çağrılar duyuluyor, rüzgâr halatları gıcırdatıyor ve direkleri sarsıyor, serenler ve yelkenler çırpınıyor, insanlar direklere yengeç gibi tırmanıyor, sıkı sıkı tutunuyor, düşüyor, itişiyor, yapışıyorlar..."

Tekrara düşmek pahasına, gidip, sergilenen esas İstanbul'u bir kez daha duyumsayabilmek adına, sözü yine sanatçıya bırakmak en iyisi:

> "Büyük bir sevinçle surların yolunu tuttum. Bu gezinti zihnimde ne unutulmaz izlenimler, ne düşünceler uyandırıyor! Burada engel yok; ilim cemiyetlerinin varlığı hissedilmiyor, rehberlerin sesi duyulmuyor, turist yok, ne bir sınır var, ne de kısıtlama... Burası Avrupa'da, İtalya'da olduğu gibi değil. Her adımımı kendi irademe, arzuma, bazen tamamen sezgilerime göre atabiliyorum. Ressamın yeri burası."

(ÜST) ALEXİS GRİTCHENKO, KAHVEHANEDE, ŞUBAT 1921, KÂĞIT ÜZERİNE SULUBOYA VE KARAKALEM, 24,5 × 19 CM, İMZALI VE TARİHLİ. ÖMER KOÇ KOLEKSİYONU.

(ORTA) ALEXİS GRİTCHENKO, KIRMIZI EVİN ÖNÜNDEKİ HAMAL, ARALIK 1919, KÂĞIT ÜZERİNE SULUBOYA VE KARAKALEM, 29 × 23 CM, İMZALI VE TARİHLİ. ÖMER KOÇ KOLEKSİYONU.

(ALT) ALEXİS GRİTCHENKO, AYASOFYA, 1920, KÂĞIT ÜZERİNE SULUBOYA VE KARAKALEM, 26 × 20,5 CM, İMZALI. ÖMER KOÇ KOLEKSİYONU.

Görünmez *hikâyeler*

Yazı: Ali Kayaalp

Cansen Ercan'ın yeni resimleri, 21 Nisan'a dek Evin Sanat Galerisi'nde sergileniyor. Sanatçının türlü biçimsel problemlerle yüzleştiği bir hesaplaşma alanı olarak resme işlev kazandırdığı bu çalışmalar, izleyici için de çetin, ama keşiflerle dolu bir sahayı işaret ediyor. Bizlere saf ve hakiki bir resim anlayışını muştulayan Ercan'ın resimlerini değerlendirdik

(SOL) CANSEN ERCAN, PORTRE, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK BOYA, 2019, 40X40 CM

(SAĞ) CANSEN ERCAN, PORTRE, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK BOYA, 2019, 40X40 CM

Cansen Ercan'ın resimleri, zıtlıkları bünyesinde barındıran, kendi çelişkilerinden kuvvet alan bir gerilim dengesine oturan resimler olarak dikkat çekiyor. Bu büyüleyici resimler, hem açık, hem kapalıdır; hem bir hikâyeye sahiptir, hem değildir; hem ressamın elinde, onun tamamen öznel dilinin biçimlendirdiği, saf bir resim anlayışının dilini konuşurlar ve onun sapasağlam çizgilere belirlediği bir görsel söylemin altını çizerler; hem de izleyiciye sayısız farklı bakımdan görme olanağını içinde barındıran yeni hikâyeler ilham etmenin vaadini taşırlar. Açıktır ki, tüm bu olanakların ışığında, sözü edilen resimler oldukça incelikli ve harikulâde zor bir konumun arakesitine aittirler. En büyük çelişki de, ressamla izleyici arasındaki gerilimdir. Nedir bu gerilimin kaynağı? Cansen Ercan'ın resimleri, plastik bir dilin koordinatlarınca belirlenmiş resimler ve kapalılıkları, onları yaratan elin önceliklerinden ileri geliyor. Bu öncelikleri de resmin kurucu elemanları olarak belirlemek mümkün -oysa izleyici, plastik dilin ve kurucu unsurların yanında, hatta belki de onların öncesinde, resimde hikâye ve nirengi noktası arıyor; hepsi değilse de, azımsanamaz bir bölümü için bu söylenebilir. Bu kapalı resimlerin her birine bir hikâye atayanlar da, izleyiciler. İcra edenin ve izleyenin bakışından ve görüşünden kaynaklanan bu farkın, Cansen Ercan'ın resimlerine her seferinde yeni ifade olanakları sağladığını söylemek mümkündür.

Bu durumu güçlendiren bir başka unsurdan bahsedilmesi gerekiyor: Cansen Ercan'ın çok sayıda sergisi oldu ve bu sergilerin, benim erişebildiğim tüm kataloglarındaki ortak özellik, metnin yokluğu. Bu oldukça önemli bir işarettir. Sanatçıların çok büyük bir bölümünün, resimlerini on-

lara eşlik eden bir metnin varlığıyla desteklediği günümüzde, bunun belirgin biçimde aykırı bir tavır olduğunu söylemek mümkün. Bu aykırılığa rengini veren de özgüvenle taçlanmış bir beceri olsa gerek – sanatçının kelimelerin mevcudiyetine ihtiyaç duymadan icra ettiği ve sunduğu anlamıyla resimler, önceliği izleyiciye anlatacak hususi bir hikâye barındıran bir düzlemde ortaya çıkmış çalışmalar değiller. Belli bir strüktür içinde, birbirini tamamlayan unsurların şaşmaz bir geometri uyarınca kenetlenerek oluşturduğu bir görsel söylemin ve her şeyden önce, kendini tatmin eden bir büyük ihtiyacın verimleri: Resim yapma itkisinin. Bu itki, Cansen Ercan'ın ürettiklerinde, muhtemelen diğer tüm imlerin önüne geçiyor – öncelikli olan, resmin bizatihi kendisini yaratma süreci ve bu sürecin kurgulamasındaki başlıca araçlar: Renk, doku, leke, gölge, ışık, kompozisyon ve hepsinin birleşmesinden doğan strüktürün bütünlüğü. Bir araştırma alanı – tüm izlenen ve tüm gözlenenlerin, dakik ve tutarlı bir kurgu içinde birbirine eklendiği; ancak giderek doğadan farklılaşan bir başka şeye dönüştüğü ve o dönüşüm sürecinde kendi özgün ifadesini bir plastik değerler haritasında bulduğu bir araştırma alanı. O özgünlük, metnin olmamasıyla da perçinleniyor – öyle ki, nirengi noktası olmayan bir resmi değerlendirmenin, anlamanın tek referansı yine kendisi oluyor.

Bu bütünlük, kaçınılmaz olarak bir izlenimden yola çıkıyor ama besbelli bu, epey tarafsız bir izlenim; bir duygulanıma veya poetik bir ifadeye dönüşmüyor. Bu izlenim, mesela bir Kuzguncuk manzarası, ressama kurgulamak istediği resimsel yapı için bir temel sağlıyor ama Cansen Ercan onu işlemeye başladığı andan itibaren, kendi müstakil hüviyeti olan bir başka imgeye dönüşüyor. Cansen Ercan, bunu kendisiyle yapılan bir söyleşide şu cümlelerle açıklıyor: "Resmime bir hüzün katmak, resmine bir dramatik yapı yüklemek ya da resmime bakan duygulansın, hüzünlensin gibi bir kaygım zinhar yok ama gene de bunun altını çok fazla çizmek istemiyorum. Şundan dolayı; resmin kendi elemanlarıyla değerlendirilmesini istiyorum ve onun içine kendi duygusallığımın cümlesini kurmak istemiyorum. Bir edebiyatın, sözle ifade edilebilecek şeylerin elemanı olsun istemiyorum. Onu bir renk, biçim, armoni, kompozisyon olarak görelim; bu bana yeter." Sanatçının kendi resmine dair, onun kurucu öğelerine dair ve bu kurucu öğelerin birbirleriyle kurduğu ilişkilere dair çok belirgin bir fikri var; ancak izleyici için, teşhir edilmeye başladığı andan itibaren, yaratıcısının sözel bir düzlemde asla anlamlandırmayı düşünmediği bu resimler, izleyicilerin çok çeşitli mimetik referanslarının odağına oturuyorlar. Bu bir gerilim odağı aynı zamanda ve odak belirginleşmeye başladığı andan itibaren de, izleyicinin de ressam kadar resim üzerinde hakkı oluyor. Nasıl bir hak bu? Bakma, anlama, algılama, etkilenme, konuşma, yorumlama, hikâye atama. Tüm bu edimler, bazen plastik değerlerler üzerinden iletilemeyebilir; bazı izleyicilerin referansları poetik bir nitelik taşıyabilir.

Bu izlekler Cansen Ercan'ın tüm resimlerinde izlenebiliyor – ancak özellikle iki tür var ki, bunlar ressamın üretimi içinde nitelik ve nicelik bakımından ağır basıyorlar; portreleri ve peyzajları. Peyzajlar, çıkış noktalarını doğadan alıyorlar, gerçek manzaralardan; ancak sonrasında, ressamın icrası içinde bambaşka bir imgeye dönüşüyorlar. Onları belirleyen, mekânın kendisinden çok, mekânın iki boyutlu düzlem üzerindeki plastik ifadesi oluyor. Bu durum, konu peyzaj olunca ortaya bir başka ikilemi çıkarıyor. Peyzaj, tüm resim türleri içinde doğayla en yakın ilişkide olan, doğrudan bir benzerliği en çok önemseyen tür sayılmalı – bu bağlamda, Cansen Ercan'ın peyzajlarında, örneğin sıkça işlediği Kuzguncuk semti (ki ressamın peyzajlarının önemli ilham kaynaklarındandır) bir çıkış noktası olabiliyor; fakat resim sonra erdiğinde, o sadece bir peyzajdır. İçindeki özgün hikâye, resmin plastik unsurlarının belirlediği bir büyük anlatının altında görünmez hâle geliyor; görünmez olmasa da, önemini yitiriyor. Hikâyenin yerine konuşan ve sesi duyulan da, resmin kurucu unsurlarıdır – onlar, peyzaj içindeki her öğenin, fiziksel gerçeklikten koparak, kendileri dışında birer leke, armoniyi belirleyen bir geçiş, ton, değer hâline geldikleri bir yeni resimsel gerçekliğin taşıyıcı sütunları olurlar. Resmi, doğadan ve konusundan böylesine uzaklaştırmak izleyicide bir yabancılaşma yaratabilir ancak her izleyici, resme kendi hikâyesini atayacaktır – bu bakımdan, yabancılaşma sadece anlık ve üstesinden kolay gelinebilir nitelikte olacaktır. Bu yabancılaşma, belki biraz da ressamın çalışmalarını isimlendirmekten kaçınmasıyla yakından ilintilidir; dikkatli bir gözün Kuzguncuk'tan veya Uzunkuyu'dan tanıdık, bildik bir manzarayı yakaladığı resimlerin hepsi de sadece "peyzaj"dır. Benzer bir tespiti, portreler için yapmak da mümkündür; bir mmodelden yola çıkılarak yapılan bu resimler, izleyiciye sunulduklarında artık bir resimsel değerler bütününü oluşturdukları ölçüde, çıkış noktaları olan modelin hikâyesinden uzaklaşır ve ona yabancılaşırlar – insanın yüzünün manzarası kendine özgü ve biricik kalsa da.

Cansen Ercan'ın yeni resimleri, 21 Nisan'a dek Türkiye'de galericiliğinin köşe taşlarından olan Evin Sanat Galerisi'nde sergileniyor. Resmin, sanatçının türlü biçimsel problemlerle yüzleştiği bir hesaplaşma alanı olarak işlev kazandığı bu çalışmalar, izleyici için de çetin, ama keşiflerle dolu bir sahayı işaret ediyor ve bizlere saf, hakiki bir resim anlayışını muştuluyorlar.

(ÜST) CANSEN ERCAN, PEYZAJ, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK BOYA, 2019, 135X170 CM

(ALT) CANSEN ERCAN, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK BOYA, 2019, 180X50 CM

Ferda Art Platform

GÜNCEL SERGİLER / 12.03-04.04.2020

MAIN HALL

GÜLER GÜÇLÜ
NEDEN BÖYLE OLDU?

PROJECT SPACE

DENİZ İKİZLER
PLASTİK DÜŞLER

GELECEK SERGİLER / 08.04-09.05.2020

MAIN HALL

GİZEM ÇEŞMECİ
HİÇ YER-YOK

PROJECT SPACE

RABİA KALYONCUOĞLU
KAYBOLUŞUN EŞİĞİNDE VAROLUŞ

www.ferdaartplatform.com

Görseller: I / Güler Güçlü, II / Gizem Çeşmeci

Kayıp, yas ve boşluğa dair: Bir *iz sürme* hikâyesi

The Pill 16 Ocak-16 Şubat tarihleri arasında Aykan Safoğlu'nun ölüm üzerine yoğunlaşan üçlemesinin ikinci *essay* filmi olan *ziyaret, visit* ile birlikte sanatçının son dönem üretimlerini bir araya getiren *hafta sonu* adlı sergiye ev sahipliği yaptı. Sanatçının Türkiye'deki ilk kişisel sergisini değerlendirdik

Yazı: Seçil Epik

FREIHET STATT ANGST, OCTOBER 11, 2008, DİJİTAL INKJET PRINT ON MATT PHOTO PAPER, 2020, 105 X 722 CM, UNIQUE

Sanat nesnesindeki boşluk, hem olanaklara hem de boşluğun kendisine dikkat çekmesi açısından hep önemli olmuştur. Boşlukları doldurmak izleyicinin hayal gücüne ve benliğini oluşturan parçalara bağlıdır. Bizde olanın ve olmayanın bilgisini koyarak doldurduğumuz parçalarla ortaya çıkan görüntülerde artık izini sürdüğümüz şey kadar bizim onu var etme biçimimiz de saklıdır. Çoğu zaman boşluğun varlıktan, kaybın var olandan daha ilgi çekici olmasının arkasında arkaik bir merak var gibidir. Aykan Safoğlu'nun "kayıp" üzerine yoğunlaşan üçlemesinin ilki olan video işleri *Untitled (Gülşen and Hüseyin)* ve *ziyaret/visit* bu iz sürme ihtiyacının, boşlukları doldurma arzusunun, kendimize bütün bir kişisel tarih yaratma dürtüsünün bir sonucu gibi.

The Pill'de 16 Ocak-16 Şubat 2020 tarihleri arasında gerçekleşen *hafta sonu* adlı sergisi Aykan Safoğlu'nun Türkiye'deki ilk kişisel sergisi olma özelliğini taşıyordu. Sergi, serinin ikinci deneme filmi *ziyaret/visit*'i merkeze alırken iki ekranlı video işi *Untitled (Gülşen and* Hüseyin) ve bu iki video işe eşlik eden fotoğraflarla birlikte galerinin hemen girişinde, kapıyı açar açmaz karşınızda bulduğunuz karton kutulara sarılmış gibi görünen, etrafında kargo ya da taşıma şirketlerinin kullandığı *fragile* yazılı şeritlerin olduğu büyükçe bir özgürlük heykeli fotoğrafını bir araya getiriyordu. İzleyiciyi kapıda karşılayan, ambalaj ve kartona sarılı Berlin'in anıtsal yapılarından Zafer Sütunu (*Siegessäule*) görseli sanki az önce kargodan gelmiş ve çıkarılıp duvara asılmış gibiydi. Eserin başka sergi yolculukları sırasında, farklı biçimlerde paketleneceği ve her seferinde değişik bir form alacağı bilgisi ise ister istemez akla bir diğer göçmen deneyimli sanatçı Nil Yalter'in kolay taşınabilmesi için sökülüp yeniden yapılabilen işlerini getiriyordu.

2008 yılında, henüz 24 yaşındayken *master* için gittiği Berlin'de yaşayan Safoğlu, film, fotoğraf ve performans gibi çeşitli alanlarda üretim yapıyor. Hem video hem fotoğraf eğitimi almış; Türkçe, İngilizce ve Almanca dillerinde sanatsal üretim yapacak kadar yetkin olan sanatçının çokdilli, çokkültürlü, göçmen ve kuir olmaktan beslenen işleri dil, kültür, tarih ve zaman gibi sınırları aşarak yeni birliktelikler yaratması ile biliniyor.

2019 yapımı *ziyaret/visit* Safoğlu'nun arkadaşı da olan Gülşen Aktaş'ın Berlin'deki Alter St.-Matthäus-Kirchhof adlı mezarlıktaki bir gününe odaklanır. Kayıp ve yas, travma ve iyileşme, göç ve yoldaşlık, hatıra ve boşluk her iki videonun da hâkim izleğini oluşturur. Aynı Gülşen Aktaş *Untitled (Gülşen and Hüseyin)* videosunda Aykan Safoğlu'nun 1961'de misafir işçi olarak Almanya'ya giden ve 1978 yılında intihar ederek hayatına son veren amcasını canlandırır. Sanatçı hakkında çok az bildiği amcası Hüseyin'i kendisi de göçmen olan arkadaşı Gülşen ile amcasına ait bir fotoğraf karesini yeniden canlandırarak daha yakından tanımaya çalışır.

Birleşmeyen parçalar

Üniversite tercihlerim sırasında aileme (Malatya'da yaşıyorduk) İzmir'i yazacağımı söylediğimde herkes şiddetle karşı çıktı. Hatta mümkünse babaannemin yanında İzmir'in lafını bile etmemeliydim. Öğretmen olan İbrahim amcam, emekli olunca ailesiyle birlikte İzmir'e taşınmıştı. Bir süre orada yaşadı. Sonra intihar etti. Bu yüzden İzmir, önce amcamın göç ettiği sonra da ölüm sebebi olan bir şehir olarak senelerce kemikleşmiş bir tedirginlikti ailem için. Ailem beni İzmir'den uzak tutma derdindeydi bense İzmir'i tercih eden liseden en yakın arkadaşıma yakın olmak.

Aykan Safoğlu'nun amcasının Almanya'ya göç etmesi ardından orada intihar etmesi ve sonrasında Safoğlu'nun da hayatına Berlin'de devam etmesi bana ister istemez kendi deneyimimi hatırlatmıştı. Safoğlu ailesinde de amca Hüseyin'in ölümü göçüyle bağdaştırılmış mıydı? Yıllar sonra genç Aykan okumak için Berlin'e gittiğinde ailesi tedirgin olmuş muydu? Peki ya Aykan ne hissetmişti amcasının hikâyesinin peşine düşerken? Ne bulmayı ummuştu? Bu soruların cevabı yok. Sanatçının kendisinden bu sorulara cevap almayı deneyebilirdim ama yapmadım. Çünkü Aykan Safoğlu'nun işlerine sadece geri planlarındaki o etkileyici hikâyeler ya da sanatçının işlerinde izlerini sürebileceğimiz kavramlar üzerinden değil, üretim sürecinin akışkanlığı, kullandığı malzemenin çeşitliliği ve o malzemeyi kullanırken denediği yeni yollar aracılığıyla da değinmek gerek. Kendisinin "formsuz, biçimsiz bir üretim" olarak nitelendirdiği işleri, tam da bu yönüyle -Polaroid ve videoyu, kendi sesini, ekran görüntülerini, Google aramalarını ve taranan görselleri bir araya getirmesiyle- ele aldığı kavramın akışkanlığına uygun formsuz bir forma ulaşır.

İzleyicinin, Safoğlu'nun *Gülşen ve Hüseyin*'de banyo karolarına çizdiği resim ve yazılarını izleyicinin tam olarak görememesi, hikâyede bazı kopukluklara neden olması, Hüseyin'in tüm hikâyesini öğrenememesi gibi sanatçının amcasına dair bildikleri de parçalı ve eksik bilgilerden müşterektir. Zaman ve mekân izleyici için de bilgiye erişme isteği karşısında bir engeldir. İstediği her bilgiye kolayca ulaşabilen günümüz izleyicisi için Safoğlu'nun videoları klostrofobik bir tedirginlik de yaratır. Video ekranında üst üste gelen pencereleri kenara çekip Hüseyin hakkında daha fazla şey bilmeyi istesek de bu mümkün olmaz. Eksik görüş açımızla, aramıza giren başka metin ve görsellerle biz de sanatçının kendisi gibi kafamızda oluşmaya başlayan Hüseyin imgesiyle ilgili boşlukları kendimiz doldurmak durumunda kalırız. Sonuçta ortaya çıkan ise tanımadığımız biri hakkında birtakım bilgi kırıntılarıdır. Bu silik izleri bir araya getirmek izleyiciye düşer. Böylece amcası hakkında çok az şey bilen Safoğlu gibi biz de elimizdeki malzemeyle bir hikâye yaratmak zorunda kalırız ki bu da sanat yapıtını üretenle onu gören kişinin kolektif ve benzer bir deneyim yaşamasına vesile olur.

"Mezar ile ziyaret, aynı kökten gelir"[1]

Projenin ikinci kısmı daha çok Gülşen'in kayıpla olan ilişkisine odaklanır. Video, Gülşen'in on dokuzuncu yüzyılın başlarında Berlin'deki banliyö mezarlıklarından biri olan Alter St.-Matthäus-Kirchhof'taki bir günlük rutinini belgeler. Daha önce Pera Müzesi Oditoryumu'nda bir sinema filmi gibi beyaz perdede izleme şansı bulduğum *ziyaret/visit* bu kez bir sergi mekânının ortasında dev bir perdeye yansımış olarak karşımdaydı. Video yerleştirmenin bir işi en etkili haliyle görmek için neden önemli olduğunu da imleyen bir deneyimdi bu. Beyazperdede sürekli akan ve rahat koltuklarda izleyicisi olduğumuz bir filmden daha fazlası vardı bu kez karşımda. Perdenin arkasına geçebilirdim, ona yaklaşabilir ya da ondan uzaklaşabilirdim. Ben, yani izleyici artık o "ziyaret"in bir parçasıydım, öylece oturup ekranda akan fotoğraf tarama imgelerini izleyen birinden daha fazlasıydım.

Dersimli Kürt bir feminist olarak Gülşen, Musevi feminist bir grubun parçasıdır. Alter St.-Matthäus-Kirchhof'a her gittiğinde Gülşen, annesi Şirin Aktaş'ın mezarına giderken Hamlet Manukyan isimli birine ait bir mezara da uğrar. Hamlet Manukyan tanıdığı biri değildir ama soyadından dolayı Gülşen onun Ermeni olduğunu düşünür. "Bu dünyadan çok erken göç etti," dediği Afro-Alman şair arkadaşı May Ayim de bu mezarlıkta yatmaktadır. Burası aynı zamanda AIDS yüzünden hayatını kaybetmiş birçok eşcinsel erkeğin de mezarının olduğu, hatta AIDS'ten ölenler için bir anıta da ev sahipliği yapan bir yerdir. Gülşen'in yolundaki tüm uğrak yerleri, yoldaşlık ettiği herkes akla Paulo Freire'ın *Ezilenlerin Pedagojisi*'nde sözünü ettiği "diyalog"un ve bu diyalogdan doğan birliktelik imkânının kanlı canlı bir örneğini sergiler gibidir. Freire, boyun eğdirme, böl ve yönet, manipülasyon, kültürel istila gibi diyalog karşıtı kuramlara karşı özgürleşme için birlik, örgütlenme ve kültürel sentez gibi kavramları koyar. Safoğlu, kendi deyimiyle üst orta sınıf bir aileden gelen bir erkek olarak Türkiye'de ne gibi ayrıcalıkları olduğunu ancak 24 yaşında Berlin'e geldiğinde anlar. Pera Müzesi'nde Bilge Taş ile gerçekleştirdiği *Aidiyet ve Yoldaşlık* konuşmasında şöyle aktarır bu aydınlanmayı:

> İstanbul'dan üst orta sınıf bir aileden biri olarak farkında olmadığınız şey Almanya'da farkında olmanız gereken bir şey oluyor. Çünkü size hissettiriyorlar. Bu da ayrıcalıklarınız. Türkiye toplumunda, benim bir eğitim sahibi olabilmemin, okula gönderilmiş olmamın, bir iş sahibi olabilecek olmamın, yani kendi ayaklarımın üzerinde durabilmemin arkasında olan bazı toplumsal dayanaklar var. Meğer bu dayanaklar olmasa ben de ayakta duramazmışım. Bu fikir teatisi Almanya'da oldu. Benim ayrıcalıklarımı, belki bir erkek olarak da ayrıcalıklarımı sorgulamam Berlin'de oldu. Dolayısıyla bu filmlerin isimlerinden veya içinden geçen duygudan da anlaşıldığını ümit ediyorum, aslında ayrıcalık ve biraz beyazlıkla da ilgili.[2]

Aykan Safoğlu'nun video işleri tıpkı onun dert edindiği kavramlar gibi katman katman açılır. Ayrıcalıklar, kayıp, yas, aidiyet, göçmenlik, kuir kimlikler, arkadaşlık ve aile gibi ürettiği ilk işlerden itibaren izini süregeldiği bu kavramlar ile sanat nesnesini üretirken kullandığı malzemeyi ve o malzemeyi kullanma şeklini tutarlılıkla ilerletir. Özellikle video işleri tek bir on dakikanın içine birden fazla kavram sığdırır. Bu bazen sanatçının kişisel hayatına etki etmiş tüm kavramlar bir kutunun içine atılmışçasına bir karmaşa hissi yaratabilir. Oysa Safoğlu'nun alameti farikası bu kavramları bir araya getirdiğinde ortaya çıkan işin kakafonik bir görüntüler silsilesi olmaktan ziyade katman katman açılan bir anlatıya dönüşmesidir.

On iki dakikalık *ziyaret/visit* videosunda sanatçı, arkadaşı Gülşen'in Alter St.-Matthäus-Kirchhof mezarlığındaki bir gününü analog ve Polaroid fotoğraflar çekerek takip eder. Gülşen, annesi Şirin'in de mezarının olduğu mezarlıkta rutin bir ziyaretini gerçekleştirmektedir. Safoğlu başlangıçta Gülşen'i bir kamerayla takip ederek kaydetmeyi düşünür fakat bu yöntemin sonucunda ortaya çıkacak görüntülerin pornografik ve *kitsch* olabileceği ihtimaliyle Gülşen'i fotoğraflamaya karar verir. Burada söz konusu sanat eseri için en doğru formu bulma çabası devreye girer. Safoğlu şöyle anlatır ziyaret için Gülşen'i neden video değil de fotoğrafla kayda almaya karar verdiğini:

> Kayıp beni cezbediyor. Kayıp hakkında düşündükçe, göçle daha da bağlantılı geliyor bana; ve bir o kadar da analog fotoğrafın bu konuda söz söylemek için doğru araç olduğuna ikna oluyorum. Çünkü bir araç olarak fotoğraf parçalılıkla ilgilidir. Fotoğrafçı olarak, gördüğünüz şey sadece geçip giden bir şeydir, oysa bir fotoğraf her zaman çerçevelenmeye maruz kalır ve kadrajın dışını göremezsiniz. Fotoğraf her zaman kendi fizikselliğiyle sınırlıdır. Kendi hayatı vardır. Ayrıca onu iyi korumanız gerekir, aksi takdirde ölür. Doğal olarak fotoğraf kayıp ve göç üzerinde düşünmek için en iyi araçtır. Bunu burada *Solitude*'da (Türkçede "inziva") keşfetmiş olmak bana gerçekten çarpıcı geliyor: Bu bağlantıyı çok uzun zamandır kaçırmış olmam, nihayetinde burada bulmam.[3]

Safoğlu, bir kaybın üzerine doğmuş bir çocuk olarak sadece bu kaybın sebep olduğu yoksunluk hissinin değil travmanın -ne kadar bastırılırsa bastırılsın- kuşaklar arası izlerini de takip ediyor. Bunu yaparken, verili bir anlatıyla, önceden yazılan sıfatlarla okunmaya karşı da bir direnç gösteriyor. Örneğin, Almanya'nın tarihiyle ilgili belki birçok Alman'ın bile sahip olmadığı bilgilere sahip birine, bütün hayatı, arkadaşlıkları, mücadelesi, aşkları Berlin'de olan birine, Gülşen'e, "göçmen" dediğimizde hangi göçmenliktir sözünü ettiğimiz? Safoğlu, sadece kendi sesiyle değil üzerine sıfatlar yapıştırılmış, köşeye sıkıştırılmış başka birçok kişinin diliyle de üretiyor yapıtlarını.

"SIEGESSÄULE" VOGUING, FINE ART PRINT ON HAHNEMÜHLE PHOTORAG, STYROPOR, CARDBOARD BOX, BUBBLE WRAP, TAPE, 2020, 109 X 150 CM, UNIQUE

1
ziyaret/visit Zeynep Sayın'nın *Ölüm Terbiyesi* kitabının giriş kısmında geçen bu cümleden alır ilhamını.

2
Aykan Safoğlu ve Bilge Taş'ın Pera Müzesi'nde gerçekleştirdikleri "Aidiyet ve Yoldaşlık" konuşmasının tamamını izlemek için: https://www.youtube.com/watch?v=pxx4AkUhJVk

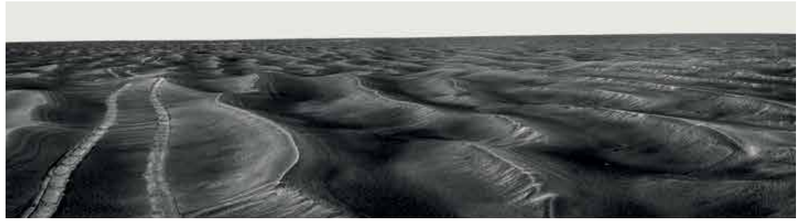
3
Sergiye eşlik eden iki dilli (İngilizce-Türkçe) *Senin Fotoğrafını Çekmek İstedim* yayından. İlk olarak Mart 2019'da Akademie Schloss Solitude'un Schlosspost sitesinde yayınlanan metin sanatçının Denise Helene Sumi ile gerçekleştirdiği geniş kapsamlı bir sohbetten oluşuyor.

SERKAN TAYCAN

19 .03 - 22.03.2020

The Mall,
Piazza Lina Bo Bardi, 1,
20124 Milaano, ITALY

MIA PHOTO FAIR



EGE KANAR

02.04 - 05.04.2020

Paris Photo New York
Pier 94 | New York City, USA

PARIS PHOTO

KARMA

15.04 - 19.04.2020

Tomtom Kaptan Sk. No: 8,
Daire: 2, Beyoğlu, İstanbul

step istanbul

SERCAN APAYDIN

09.01 - 14.03.2020

HAN

YELTA KÖM

08.05 - 13.06.2020

KONUM ATTIM YALNIZLIĞA

Gazeteci Erol Dernek Sokak No:11/3, Beyoğlu, Istanbul
www.versusartproject.com

VERSUS ART PROJECT

Bir deneyim *yaşatmaya* çalışmak

***Yürüyüş Notları* başlıklı röportaj serisi sanatçı Larissa Araz ile devam ediyor. İstanbul'da Osmanbey'den Sarayburnu'na doğru yaptıkları yürüyüşte, Araz ile Sönmez, aile, kimlik, aidiyet ve coğrafya kavramları etrafında sohbet ettiler**

Röportaj: Necmi Sönmez

Fotoğraf: Aslı Baykal

Sibel Horada'yı SAHA Stüdyo'da ziyaret edereken, yandaki masadan hoş bir müzik geliyordu. Daha önce duymadığım, ancak Fado benzeri güzel bir melodiler... Sibel kısaca Larissa Araz'la beni tanıştırdıktan sonra, masasının dayalı olduğu duvardaki fotoğrafları ve bir akıcı bir el yazısıyla kaleme alınmış mektup ilgimi çekti. Kısa bir konuşmadan sonra işlerini takip etmeme rağmen kişisel olarak tanımadığım Larissa'ya bir yürüyüşe çıkmayı önerdim. İlk söyledikleri, yeni projelerinin İmroz ve Kıbrıs gibi iki sevdiğim ada üzerine olması ilgimi çekmişti. Aynı zamanda Bern'deki ilk kişisel sergisi üzerine de konuşacaktık. Osmanbey'de buluşup tamamen tesadüflere bağlı bir rotada ilerledik: Kedi cenneti Askeri Müze bitişiğindeki parktan Cemal Reşit Rey, Lütfi Kırdar binaları arasından, Gezi'ye. Oradan bir şeyler atıştırdığımız Selvi'den Cihangir'e, İtalyan Yokuşu'ndan Karaköy'e, Galata Köprüsü üstünden Sarayburnu'na uzayan keyifli bir yürüyüş.

Duvarında gördüğüm mektuptan etkilendim. İlk bakışta, ilk okuyuşta. Bu mektup fikri nasıl gelişti? Ayrıca el yazısı çok güzel, akışkan, okunaklı.

Aslında bu mektup Ege Demirtaş'la oynadığım eski bir oyundan ortaya çıktı. Üniversite yıllarımda, yani 2013-2015 arası, her ay Ege'ye arşivimden veya o sıralar çektiğim bir fotoğrafı yollardım. Daha çok hikâyesini hissedip anlatamadığım veya ikinci bir göz olarak o fotoğrafın nasıl okunduğunu merak ettiğim fotoğraflardı seçtiklerim. O da bu fotoğraflara bir hikâye yazardı. Sonrasında bu fotoğrafların hepsini bir *web* sitesinde bir araya getirdik. Çoğu hikâye de fotoğraf da o sırada hissettiklerimizi, karşılaştığımız şeyleri, dostlarımızı, ailemizi içeriyor.

Bu mektubun ait olduğu asıl fotoğraf anneannemin arkadan bir portresiydi. Yıllar evvel anneannemle bir gün onun doğduğu ve büyüdüğü ev olan, Galata'da bulunan Sen Piyer apartmanını ziyaret ettik. Anneannem ailedeki hafıza kutumuzdur. Her şeyi günü gününe hatırlar. Gittiğimiz gün uzun uzun apartmanın penceresinden bakmıştı buruk bir şekilde. Bir tür geçmişle uzlaşması gibiydi. Bu fotoğrafı Ege'ye atınca Ege de (anneannemi çok sever ve çok iyi tanır) ben nasıl o fotoğrafı gördüysem, o da o mektubu görmüştü. Bana yolladığında mektubu çok etkinlendim çünkü anlattığı şeyler benim yaşadığım ikilemler ve yüzleşmelerle de çok bağdaşıyordu. Mektubu Ege el yazısıyla yazmıştı. Ben de o şekilde bırakmak istedim. Mektup uzun bir süre bekledi. Ta ki İmroz'a arkadaşlarımızı ziyaret etmeye başlayana kadar. Mektup Hülya isminin Julia ismine attığı bir ayrılık mektubu. Hülya da Julia'da aynı kişi... Türkiye Cumhuriyet'inde yaşayan birçok kişi gibi iki isimli olmanın verdiği yükle uzlaşan bir mektup. Aynı İmroz' isminin Gökçeada ile olan ilişkisi gibi. İlk defa İmroz'a gittiğimde bu iki isimliliği yani iki kimlikliliği somut bir şekilde görebildim.

Larissa Araz benim için sanatçı insiyatifi Poşe ile birlikte şekillenen bir isim oldu. O yüzden Poşe'nin kuruluş hikâyesini dinlemeyi isterim.

2018 yılının başında Öykü Canlı ile tanıştım. O sıralar Öykü'nün ofis/atölyesini sık sık ziyaret ediyordum. Öykü kendi ofisi olan alanın bir kısmını bir sergi alanına çevirmekten bahsediyordu, ben de bu fikre çok heyecanlandım. Beraber kolları sıvadık ve tam o sırada Öykü'nün Moda'daki ismi Yumurta olan ofisinin alt katındaki kiracı çıktı Biz de hiç beklemeden alt katı tuttuk. Yarısı benim atölyem yarısı ise bir sergi/etkinlik mekânına dönüştü. İsmine de Yumurta'dan istinaden Poşe dedik. Poşe sayesinde çok güzel arkadaşlıklar, tanışıklıklar edindik.

Poşe'deki yapı ile direk ilişkisi olduğunu tahmin ettiğim İmroz üzerine olan çalışmanla ilgili ilk kıvılcımlar nasıl oluştu?

Geçenlerde Mari Spirito ile sohbet ederken çoğu işimde bir mekân yaratmaya ve bir deneyim yaşatmaya çalıştığımdan konuştuk. Bir duyguyu anlatmaya çalışmak ve bunu yaparken birden fazla duyuya hitap etmek muhtemelen poşe ile gelişen bir kas oldu bende. Bir yandan bir ada hakkında araştırmayı uzaktan da olsa bir sanatçı insiyatifini araştırmaya da benzetiyorum. İnsiyatifler de varolan ekosistemimizin içerisinde kendi başlarına otonom adalar gibi geliyor bana.

Kişi bir döneme giriyor ve o bütün yaptıkları üzerinde etkili olmaya başlıyor derken, fikrin çıktığı noktayla evrildiği nokta arasındaki diyaloğa mı gönderme yapıyorsun?

Bir yandan evet... Bir yandan da daha genel bir süreçten bahsediyorum. Hayatımla pratiğimin birbirine paralel hatta zaman zaman kesiştiğini farketmeye başladım. Şu anda üzerine araştırdığım hikâyeyle bunu anlatabilirim sanırım. Güney Kıbrıs'ta Limasole yakın bir bölgede bir mağaranın içerisinde bir incir ağacı buluyorlar. O bölgede böyle bir aracın büyümesi imkânsız deniliyor ve köklerine inip araştırmaya koyuluyorlar. Köklerinde kemik parçaları ve kıyafet kalıntıları gözlerine çarpıyor. Daha sonrasında yapılan araştırmalar sonucunda bu kemiklerin 1974'te savaş sırasında kaçırılan ve daha sonrasında öldürülen Ahmet Cemal'e ait olduğu ortaya çıkıyor. Son yediği incir karnından büyüyor ve bir ağaca dönüşüyor. Haberi okuduktan sonra ağacı bulmak için yola koyuldum. Gittiğimde ağacı bulamadım. Muhtemelen kemiklere ulaşmak için yerinden edilmişti. Büyük bir hüzün kapladı içimi. Sanırım kendi kendime kimliği yüzünden şiddet gören birinin bir şeye evrilebilmesi veya dönüşebilmesi fikri beni çok heyecanlandırmıştı. Bir de tabi büyüyen o ağaç aslında tarihin kaydını da tutabilmişti. Seyahatimin ilerleyen günlerinde bütün bunları düşünürken cüzdanımı kaybettim. Kimliğim yani nüfus cüzdanım da bu sayede kayboldu. Güney Kıbrıs'ta bir Türkiye Vatandaşı olarak nüfus cüzdanınızı kaybettiğinizde garip şeyler gelebiliyor başınıza... Araştırmam o noktadan itibaren tamamen farklı bir yere doğru yöneldi. Bu bir raslantıydı, evet, ama bir yandan da kendi pratiğim içerisinde son derece özgürleştirici bir tarafa çekti beni diyebilirim. Gözle görülebilen şeylerden çok görünemeyen, yok olan kayıp taraflara bakmaya başladım. Bu belki cüzdanımın kaybolmasından dolayı oldu, belki de kanıtlanamayan veya varolmayan şeyleri görmemle başladı. Bu bir süreç gibi geliyor bana kişinin kendi içinde yaptığı bir yolculuk...

Bütün konuştuklarımız tuhaf bir şekilde bizim aile-kimlik-aidiyet-çoğrafya gibi olgularla şekillenen "geçmişimizin" bugünümüzü nasıl etkilediği üzerinde dönüp duruyor. Görsel imgeler üzerine yoğunlaşan bir sanatçı olarak bu geçmişin tortularını yazı, video, fotoğraf gibi farklı teknikleri eşzamanlı kullanarak büyüteç altına aldığını görüyorum. Çalışmalarında hangi tekniği, nasıl kullanacağına karar verirken izlediğin belli bir yol var mı?

Aslında var ama yok... Kafamda her zaman bir fotoğraf beliriyor her araştırmam sırasında veya araştırmaya bir fotoğrafı çekmek üzerine başlıyorum. Bu metafor olarak da bir fotoğraf çekmek aslında. Analiz etmek, kendi gözlerinden bakabilmek gibi...

Her hikâyeyi kendi içinde değerlendiriyorum. Her zaman araştırma daha ön planda oluyor. Araştırmada derinleştikçe ihtiyaçlar ortaya çıkıyor mesela

eksik kısımlar veya görülemeyen taraflar. Bu ihtiyaçlara göre nasıl anlatacağıma karar veriyorum. Nasıl anlatmaya karar vermek aslında nasıl bakmak istediğine de karar vermek oluyor çoğu zaman. Son zamanlarda yaptığım işlerde her ne kadar ses, yazı ve tasarım gibi elementler anlatının içine dahil olsa da nedense hep temelinde fotoğraf var gibi geliyor. Şimdi düşününce fotoğrafı temel almanın altında yatan duygu kanıtlamak veya belgelemekle alakalı sanırım.

Bir de dikkatimi çekti, üretim süreçlerinde kurduğun ortaklıklarla arkadaşın olan diğer sanatçılarla, yazarlarla da kapsamlı bir diyalog içindesin. Bunun farklı bir sanatsal duruş geliştirdiğinden bahsedebilir miyiz? Sanatsal üretim sonuçta egolarla yakın ilişki içinde. Ancak bunun aşıldığında daha dinamik, paylaşımcı ve keyifli bir sürecin başladığını savlamak mümkün mü?

Yaşadığımız Türkiye zaten herkesi birbirinden tek tek koparmaya çok yatkın. Bu dil üzerinden, kamusal alanlar üzerinden ve kültür politikalı üzerinden zaten halihazırda uygulanıyor. Her zaman kendime aynı gemide olduğumuzu hatırlatmaya çalışıyorum. Bu ülke bazında bir gemi de değil ayrıca dünya olarak da aynı gemideyiz. Güçlerimizi birleştirmeden yapacağımız işlerin, göstereceğimiz duruşların hiçbir anlamı yok. Bunu romantik bir yere de bağlamayacağım. Bir kişinin her şeyde mükemmel olması diye bir şey söz konusu da olamayacağı için kendi işlerimde (işlerime Poşe de dahil) her zaman danışmanın, paylaşmanın ve takdir etmenin yeri çok önemli.

Zaten kendinizi paylaşıma açtığınız anda söylediğiniz gibi çok keyifli bir süreç başlıyor. Tesadüflere ve yönlendirmelere yer açmaya başlıyorsunuz bir kere. Araştırmanız genişliyor, derinleşiyor ve farklı disiplinlere de yer veriyor. Bu sizi de işinizi de zenginleştiriyor. Önemli olan bunu yatay bir düzlemde tutabilmek çünkü yatay kalabilmek hiyerarşiyi yok ediyor, edebildiği kadar. Benim için araştırmanın kendisi ve bana açtığı kapılar ve tanıştırdığı insanlar işin kendisinden daha önemli. İş beni geliştirmiyor aslında işi yaparken ki süreç ve o sırada yaptığım konuşmalar ve araştırmalar beni geliştiriyor.

Ortak üretim süreçlerinin Bern'de açtığın ilk kişisel serginin oluşumunda da önemli bir katkısı var. Proje hakkında bilgi verir misin?

Nikola Alutin'in küratörlüğünü yaptığı *Words Don't Come Easy* sergisi aslında kurumsal çerçevelerde kullanılan dilin güç ile olan ilişkisini ve dil üzerinden yapılan sansürleri sorgulayan bir sergi. Sergide Ege'nin yazdığı mektuptan yola çıkan *Sevgili Julia* (2019) işi var. Bir ayrılık mektubu üzerinden Türkçe isim kullanan etnik azınlıkların adlandırma ve dille olan ilşikisini iki isimli olan İmroz/Gökçeda'da çektiğim fotoğraflardan yarattığım bir fotoğraf yerleştirmesinde görüyoruz. Zehra Nur Gündüz'ün tasarımını yaptığı *Nevermind* (2017-2019) işinde ise Türkiye basınının terör saldırılarını haberleştirirken kullandıkları kelime seçimlerinden oluşan bir masa oyunu var. Bir boşluk doldurma oyunu. Terörist ve saldırgan arasındaki veya şehit olmak ile etkisiz hale getirilmek arasındaki durumları sorgulatan bir iş. *Umut Arşivi: Mektuplar* ise 2015 ile 2017 arasında hapse giren Cumhuriyet Gazetesi yazarlarına getirilen mektup yasağı sonrasında gazete üzerinden yollanan 138 mektubun İnternet radyosu üzerinden dağılım açılan bir ses arşivi. Mekânda bir İnternet radyosu yerleştirdik. Kendi *web* sitemden mekânda yayınlanan mektupların İngilizcelerini aynı anda dinleyebiliyorsunuz. Hem üretim sürecinde işbirliği yaptığım hem de Kadıköy menşeili bir İnternet radyosu olan Radyo Modyan'dan mektupların Türkçeleriyse 6 Şubat'a kadar, Pazartesi- Cuma 10.00 -16.00 arasında yayında kaldı. Seslendirmeleri de Açık Radyo'dan tanıdığımız İlksen Mavituna ile Christian Mu yaptı.

LARİSSA ARAZ, DEAR JULIA, FOTOGRAFİK YERLEŞTİRME, MEKTUP 2019 FOTOĞRAF: KRİSTINA PESTOVA

Zeynep AKGÜN, "Sarmal / *The Spiral*", 2019
Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas, 100x80 cm

Zeynep AKGÜN

"Ruhun Kabuğu / *Shell of the Soul*"

19 Mart – 25 Nisan 2020

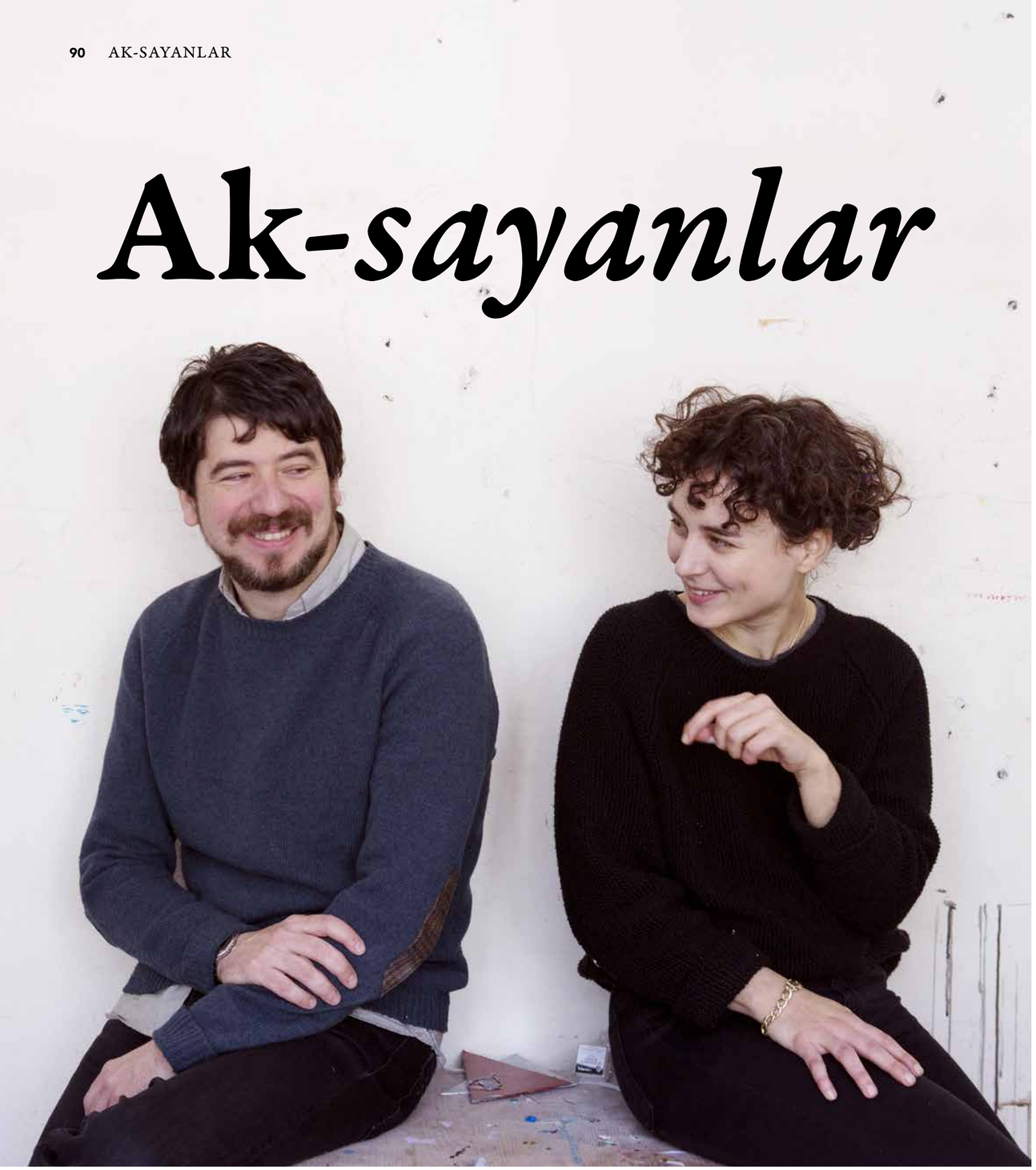
Ziyaret Saatleri: Pazartesi – Cumartesi, 10.00-18.00 (Pazar, randevu ile)

Hacımimi Mah. Necatibey Cad. Sakızcılar Sok. No: 1/E
Karaköy Beyoğlu, İstanbul | Tel: +90 212 251 27 54
info@galeri77.com | www.galeri77.com

/galeri77 /galeri77 /galeri77 /galeri77

GALERİ 77

Ak-*sayanlar*



Son zamanlarda aktarma ve saklamanın değerini vurgulayarak, farklı sanat alanlarının yan yanalığının imkânlarıyla anlatım olanaklarını çoğaltarak kendi içinde katranlanan diyaloglar yaratabilmek adına farklı alanlardan isimlerle bir araya geliyoruz. Onuncu dosyamızda, sanatçı Aylin Zaptçıoğlu'yla yazar Hakan Bıçakçı'yı bir araya getirdik

Dosya: Çınar Eslek

Fotoğraf: Elif Kahveci

Hakan Bıçakçı: *Festival ve Ziyafet* sergindeki, çok beğendiğim bir resminde, konuklar sofranın etrafına toplanmışlar, maskeli uşaklar servis yapıyorlar. İnsanlar net bir şekilde ikiye ayrılıyorlar orada. Hayvanlar da... Sofrada kuzu, balık, ıstakoz. Masanın etrafında kedi köpek. Yenilecek hayvanlar, sevilecek hayvanlar. Bu benim de son zamanlarda kafayı taktığım bir tablo. Son kitabımdaki öykülerden birinde karakter hoşlandığı kızın Instagram sayfasında gördüklerini özetlerken şöyle diyordu: "Hayvanlarla doluydu sayfası. Tabağındaki ve kucağındaki hayvanlarla." *Uyku Sersemi* romanımda da kitabın kahramanı kedisine mama alırken gözü tavşan etli kedi mamasına takılıyordu ve şunu sorguluyordu: "Tavşan etli kedi maması alan insan, hayvansever midir? Yoksa bu da ırkçılığın bir türü müdür? Tam tersi de mümkün değil midir? Kedi etli tavşan maması?" Her şeyi kategorize etme hastalığımız var ve bu kategorileri asla yadırgamıyoruz. Gerçek, kurmaca. Doğa, insan. Beslenecek hayvan, beslenilecek hayvan.

Aylin Zaptçıoğlu: Evet güvende hissetmek için başlamış bir düşünce alışkanlığı ama sonunda durum insanın kendini çevresindeki her şeyden ayrı tutmasına vardı. Her şeyin kendisi için olduğuna inanan bir bakış var. Bu da hayatı tüketim üzerinden yaşamaya götürüyor.

Son zamanlarda insanı kocaman bir ağız olarak görmeye başladım. Ruhsal ve fiziksel olarak; her şeyi silip süpüren. Kendimde de bunu fark ettiğimde tüketimimi kısıtlamaya çalıştığım dönemler oluyor. Mesela 10-15 sene et yemedim. Sonra iki sene vegan beslenmeye çalıştım ama maalesef sürdüremedim. Kendimi bir sürü şeyden mahrum bırakarak sağlıklı olmayı da hedefledim ama işin sonu yok. Her şeyi zaten tüketiyoruz. Görmediğimiz ve anlayamadığımız bir şeyler var. Şehir hayatında bunları göz ardı etmeden, kendini de kollayarak yaşamak zor. Ama insanın tüketim alışkanlığı olarak yemek son zamanlarda çok düşündüğüm bir şey. Hatta yemek masası ile ilgili bir yerleştirme yapmak istiyorum. Tabakların ağzı açık insan suratları, çatal bıçak kaşığın da eller olduğu yemeksiz bir sofra.

HB: Harika. Mutlaka yapmalısın. Galiba bu kocaman ağız meselesi ihtiyaç ve arzu ayrımıyla ilgili. Çok temel bir ayrım bu. İhtiyaç çok daha net bir kavram. Bir noktada ihtiyacını karşılıyorsun. Fakat arzu asla tatmin olmuyor. Besledikçe daha çok acıkıyor. Doğası itibariyle doymak bilmiyor. Demin söylediğin sonsuz tüketim de bununla bağlantılı sanki.

AZ: Açgözlülüğü kaşıyan bir dönem. Tatminsiz olursan, hep daha iyisini istersen sen de daha iyi olursun mesajı veriliyor.

HB: Kesinlikle. Bu nedenle insanlığa ihtiyaçları yerine arzuları hatırlatılıyor sürekli. İnsanlık artık hak değil ayrıcalık peşinde. Herkes farklı olma peşinde bir de, ki bu da konuştuklarımızla bağlantılı bir kavram. Bu da bir tuzak. Farklı olmak için tüketici olman gerekiyor. Farkını göstereceğin ürünler seni bekliyor. Yemek yemek bile ihtiyaç değil arzu üzerinden konumlandırılabiliyor bazen.

AZ: En kolay ve en temel haz kaynağı yemek yemek ama işin içinde tatminsiz bir zihin varsa sesi mideden daha çok çıkabiliyor. Ben de bazı dönemler duygusal yemek yerim. Karnımı doyurmak için değil de ağzımı meşgul etmek için; bir şey yemek, içmek, sigara, konuşmak... Mesela o anda çok da yapmak istemediğim bir şeyi yapıyorsam aklım hemen yemek, kahve veya tatlıya kayabiliyor sanki içimde bir şey sızlanıyor da onu susturuyorum. Bir memnuniyetsizlikten kaynaklandığını biliyorum daha doğrusu bu duygudan kaçmak için ilkel bir çözüm. Alışveriş yapmak, kendini devamlı meşgul etmek, bilgi açlığı bile bir doyumsuzluk. Bu doyumsuzluğun neyin eksikliğinden kaynaklandığını anlasak hayat daha kolaylaşabilir.

HB: Bunun için de tüm bu karmaşadan, kaostan sıyrılıp bir şeylere, tekil durumlara, özel ilgi alanlarına yönelmek gerekiyor. Odaklanma günümüzün en büyük eksikliklerinden. Herkes aynı anda bir sürü şeyle ilgileniyor. Bu, çağın hastalığı bir yandan da. Üzerine bir sürü araştırma mevcut. Her şeyi aynı anda yapma telaşıyla birlikte odaklanma git gide azalıyor. Dikkat dağınıklığı sanırım bunun modern ismi. Öyle bir çağda yaşıyoruz ki, tek bir şeyle ilgilenince kendini suçlu ve kötü hissediyorsun. Bir yandan bunu da yapabilirdim diye geriliyorsun. Hep bir kaçırılan fırsatlar tedirginliği var. Bir alarm duygusu. Bu aynı anda bir sürü şeyle ilgilenme bize dayatılan bir şey ve bana kalırsa mutlu olmak için bazen tek bir şeye odaklanmak gerekiyor.

AZ: Evet odaklanma giderek zorlaşıyor. Gerçekten bir şeyler kaçırıyorum geride kalacağım kaygısı çok bariz. İnternet'le iyice artan bir özenme de var. Fiziksel olarak karşına çıkan değil de fikir olarak olabilecek şeyler için yırtınma hali...

HB: İnternet'in geldiği noktanın etkisi çok büyük gerçekten de bu konuda. Google çağında, her şey elimizin altında ama hiçbir şeyle gerçekten ilgilenmiyoruz. Bu kadar çok şeye ulaşabiliyor olmak insanı pasifize ediyor.

AZ: Şehir hayatı, trafik de bunu tetikleyen etkenlerden. Trafik olunca her şey hızlanıyor insanlar aceleleri olmasa da hızlı yürüyor, konuşuyor. Burgaz Ada'da beş sene yaşamıştım vakit orda gerçekten daha yavaş akıyordu. Adanın tepesinde bir yerdeydim. Müzik bile dinlemiyordum ordayken. Evdeyken kedi gibi pencereden kuşları seyrediyordum. Biraz tehlikeli bir kafası var.

HB: Evet, o kadarı da tehlikeli olabiliyor. İnsan tuhaflaşıyor bir süre sonra. Yetersiz uyarımın fazlası da zor. Biz adanın daha "medeniyet"e yakın taraflarında oturuyoruz. Odaklanmaya dönersek. Sizin işte odaklanma daha ön planda sanki. Yani insan resim yaparken daha bir izole olabiliyor her şeyden. En azından uzaktan öyle görünüyor. Yazarken aşağıdan demin bahsettiğimiz interneti daha hızlı açabiliyorsun ve kafandaki dünyadan süratle kopabiliyorsun.

AZ: Yazanın çizene göre daha odaklanması gerektiğini düşünürdüm. Görsel olmadığı için... Bilemiyorum. Ben işin zanaat kısmına geçtiğimde; bir şeyi daha gerçekçi boyadığım sırada ya da yaprak gibi detayları yaparken birisiyle muhabbet edebiliyorum. Hatta galiba o zaman daha iyi yapıyorum.

HB: O da doğru, yazmayı bu şekilde sürdüremezsin. Edebiyatın zanaat kısmı insanların çoğunu yazmaktan soğutan bölümü. İnsanların aklına ilginç fikirler geliyor ama onları sağlam bir kurgu ve etkileyici bir dille bir edebi türe dönüştürmek meşakkatli geliyor. Resimde de olan bir şey bu. Hem sanatçı hem zanaatçı olman gerekiyor. Yani bulduğun fikrin icracısı da olman gerekiyor. Senaristsen, iyi diyaloglar yazdığında onları çok iyi canlandırman gerekmiyor ya da besteciysen, besteni bir de virtüöz gibi çalman gerekmiyor. Geçen bir reklam gördüm: "İyi bir fikriniz mi var, anlatın yazalım," gibi bir şey diyordu. Tam bahsettiğim zorluktan kurtarıyor insanları. İşin zanaatıyla uğraşma diyor. Sen sadece konusunu söyle. Tam çağımıza yakışacak bir hizmet. Edebiyatın önce planlayıp sonra hayata geçirme kısmını resme benzetiyorum. Ben planlamadan başlayamam. Hele romansa mutlaka sonunu bilmem gerekiyor. Sonra yazarken yan yollara sapıyorum ve o son hiç benim düşündüğüm son olmuyor.

AZ: Zanaatı eleme yaptığımız, toparladığımız, rafine ettiğimiz süreç olduğunu düşünüyorum. İşin o süreci bana meditatif gelir.

HB: Evet, eksiltme de sürecin önemli bir kısmı.

AYLİN ZAPTÇIOĞLU, ZİYAFET, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 170X230 CM

AZ: Biraz da yaklaşım tarzı farkı. Bazı sanatçılar ne yapacağına baştan net bir şekilde karar verir ve çok rafine güzel bir iş çıkabilir. Ama bende resmin bitmiş hali pek canlanmaz. Eğer sonuç odaklı çalışırsam kaskatı bir şey çıkıyor, hayal kırıklığına uğruyorum. Projeksiyonla resim yapmayı bile denedim. Pek beceremiyorum, baştan yapmayı tercih ediyorum. Hatta resim yaparken çözüm üretmem gereken zorlandığım zamanlar daha hoşuma gidiyor. Doğaçlama çalışmak yazma işinde nasıl oluyor?

HB: Başta doğaçlamaya kapalı oluyorum. Net bir şekilde her şeyi planlıyorum, kurguluyorum. Ama yazarken doğaçlamalar sinsice devreye giriyor kendiliğinden. Hiç aklımda olmayan ayrıntılar ekleniyor metne. Somut bir malzemeyle yola çıkıp onu soyutlaştırmak da sevdiğim bir çalışma süreci. Açıklamaları, yorumlamaları azaltmak; okura bırakmak. Tabii bunun dengesi önemli. Senin resimlerin için figüratif diyebiliriz değil mi? Soyut temalar, kolaycı bir yere gidebiliyor bazen. Ben bunu yaptım, sen anlamadın, sen göremedin savunması. Bu nedenle komedi ve korku yazmak daha zordur. Ben komik bir şey anlattım sen gülmedin diyemezsin mesela. İşin muhatabı gülmüyorsa ya da korkmuyorsa geçmiş olsun. Tabii ki istisnai ve olağanüstü soyut yaklaşımları ayrı tutuyorum. Peki sen o figürlerin ne kadarını başta hayal ediyorsun ne kadarı yolda çıkıyor?

AZ: Çoğunlukla tuval üzerinde karar veriyorum. Özellikle figürlerin detaylarına. Resmin duygusu bütünleşene kadar her an her şeyi değiştirebiliyorum. Bazen yapmak istediğim bir hareket kompozisyon olarak beliriyor bazen eski bir resmi kapatırken çıkan lekelerin çağrışımlarından yola çıkıyorum bazen de olan bir şey bana bir duygu veriyor o zaman bakarak çalışıyorum.

HB: Masada sekiz kişi olacak diye bir karar oluyor mu yoksa masa etrafında bir grup insan mı oluyor ilk düşünce?

AZ: O resimde bir 700'lerde yaşamış Çinli bir ressamın işinden esinlenmiştim. Perspektifi garip bir masa etrafında müzisyenler vardı. O bakış açısı çok hoşuma gitti ve bana çağrıştırdığı kompozisyonun çala kalem bir eskizini yaptım. Sonra tuval üzerinde biraz değişti, hareketlendi.

HB: Uzakdoğu etkisi var gerçekten de. Demesen fark etmezdim ama söyleyince çok mantıklı geldi. Edebiyat ve sinema konusunda da çok ilham verici bir coğrafya. Çalışmalarında hem illüstrasyon hem resim duygusu var. Hayvanlar çok gerçekçi insanlar daha illüstratif mesela. Öyle olunca hem klasik hem modern bir havası oluyor. İyi bir denge.

AZ: Klasiğe eğilimim çok o yüzden modern bir havası olduğunu söylemene sevindim. Son zamanlarda insan resmetmekten sıkılıyorum. Belki o yüzden hayvanlar daha gerçekçidir; ilgimi daha çok çekiyorlar.

HB: Bazen ben de tam olarak böyle hissediyorum ama edebiyatta insana daha bir mecbursun sanki. Bir noktada bir anlatıcıya ihtiyacın var çünkü. Bir ara tamamen insansız bir roman fikrim vardı. Belki hayvanlar bile olmayacaktı ama beceremedim. Yazarken gayri tabii bir alana giriyorsun. Yani dışarıda ağacı görüyoruz, yönetmen ağacı kamerayla çekiyor, ressam tuvale aktarıyor, yazar "ağaç" diye garip bir şey yazıyor.

AZ: Dil tabi bir insan aracı ama bu sınırları zorlayabileceğin fikri çok da aykırı gelmedi. Mesela yazılarında zaman, mekân insandan bağımsız, kahramanı bazen nerdeyse boğucu şekilde sarmalıyor. Kahramanı yutabilecek potansiyel var gibi ama anlatıcı ve okuyucu detayları düşündürücü. Senin insancıl bir bakışın var. İnsancıl derken; insanı içerden gözlemlemek gibi. Yabancılaşma hali olsa bile yine bir anlayış, bağ kuruluyor.

HB: Doğa ve insan çatışması *Doğa Tarihi* kitabında en yoğun sanırım. Ama hep var. Yabancılaşma tespitin doğru. Özdeşlik kurulan karakter değil de yadırgatıcı karakterleri seviyorum. Bir de anlatmaktan çok göstermeyi tercih ediyorum. Dili mümkün olduğunca aradan çıkarmaya uğraşıyorum.

AZ: Dili aradan çıkarmak doğru tanım. Acaba bir üslup dayatmamak mı diye düşünürdüm. Mesela benzer olarak bir ara resimde deforme edilen şeyleri görmeyi sevmiyordum. Dalì gibi... Ya da bir şey karikatürize edildiğinde beni rahatsız ederdi. "Her şey nötr yansıtılsa ne güzel olur," diyordum. Şimdilerde biraz meraklanmaya başladım. Başkalarının algılarının farklılığı hoşuma gidiyor. Mesela senin yazılarında durumun absürtlüğünü olağan bir bakışla anlatmanı sevdim; "evet, saçma ama bu var," diyerek yargılama kısmını okura bırakıp enteresan bir ayna tutuyorsun. Kendi görüşünü söylemiyorsun. Okuru karakterle kurduğu ilişkisine bırakıyorsun. Hikâyelerinde birçok kez yadırgatıcı, ironik durumlarla bütünden koparken bir yandan da bedensel duyumlar gibi detaylarla hikâyeye tekrar bağlandım. Örnek olarak vücudun gergin olduğunda nasıl hissediyor gibi tanımlamalar ya da müzik, hisler, düşünceler gibi birbirini takip eden akışlar dikkatimi çekti. Sadece sinematografik dışsal bir örgü gibi değil de daha insani bir ilişki kurabilmeyi sevdim.

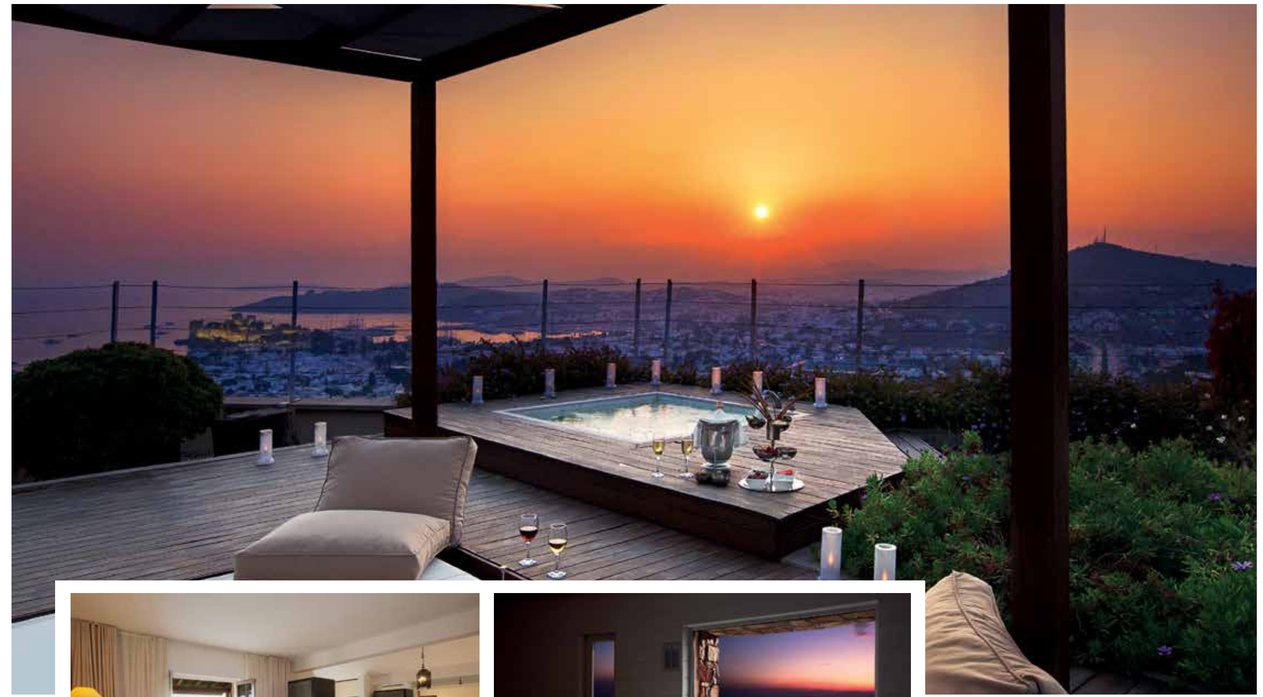
HB: O bedensel tanımları eskiden daha çok kullanıyordum. Korku türünden, gotik edebiyattan gelen bir tarz, ki çok severim. Genelde bedensel ve psikolojik durumla ilgileniyorum sanırım. Karakterin ağzı böyleydi, saçı şöyleydi gibi tariflerle değil. Tabii bu bana özgü bir durum değil. Edebiyat tarihine baktığımızda dış görünüşü tarif edilen karakterlerin yavaş yavaş azaldığını görüyoruz. Görsel dile evriliyor çünkü her şey. İnternet ilk çıktığında okunan bir şeydi şimdi izlenen bir şey. Bu edebiyatı da etkiliyor. Başta konuştuğumuz odaklanma da önce edebiyatı etkiliyor.

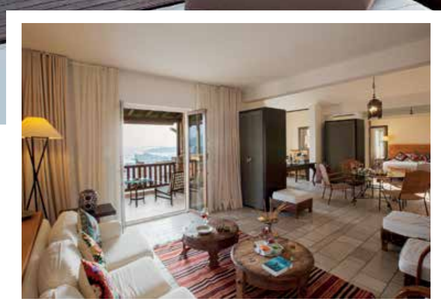
AZ: Kitap okurken bir yandan başka bir işle uğraşamıyorsun. Psikologlar çocuklarda dikkat bozukluğu için iki işi aynı anda yapmalarını öneriyorlarmış. Benim yapmaktan kaçındığım, doğru bulmadığım bir "beceri" gerçi ben de telefonda konuşurken daha iyi resim yaptığımı düşünüyorum. Acaba o anda hangisini yapmak içimden gelmiyor?

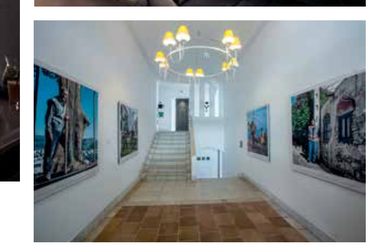
HB: Tek bir şeyle ilgilenememe fenomenini hatırlattı bu yine bana.

AZ: Bana da doyumsuzluk. İnsan asıl kendisiyle bağlantı kuramadığında karşısına ne çıkarsa çıksın kurduğu bağlantı biraz eğreti kalıyor. Derinleşmeye başladığında da sıkılıyor.

HB: Sıkılmak da ayrı bir fenomen. Eski kuşaklar bolca sıkılıyormuş da yeni kuşağa sıkılmak yasaklanmış gibi. Birçok filmin ve kitabın karşısında fena halde sıkılıp, tahammül ettiğimi hatırlıyorum ilk gençliğimde. Bunu yapmasaydım bugün başka biri olurdum kesinlikle. Bazen sıkılmak iyidir. Sıkılırken bir şeyler öğrenirsin, kendini tanırsın, kendinle ilişkini sağlamlaştırırsın.







EŞSİZ BODRUM MANZARASININ EŞLİK ETTİĞİ UNUTULMAZ BİR TATİL DENEYİMİ: THE MARMARA BODRUM

The Marmara Bodrum konumu, mimarisi, dekorasyonu ve sunduğu imkanlarla lüksün konforla buluştuğu mükemmel bir butik otel... Yerli ve yabancı misafirlerin yoğun ilgi gösterdiği otel, Bodrum'un tadını çıkarmak isteyen misafirleri için birçok olanak içeriyor.

Kent içindeki konumu, Ege Denizi ve Bodrum Kalesi ile bütünleşen peyzajı ile öne çıkan The Marmara Bodrum Oteli'nin çevre düzeni ve mimari tasarım projesi Mimar Ersen Gürsel imzasını taşıyor.

Karakterli parçalar ve renklerin dengeli şekilde bir araya getirilmesiyle dekore edilen iç mekan tasarımı ise Fransız mimar Christian Allart'e ait.

The Marmara Bodrum; kişiye özel servisleri, butik hizmet anlayışı ile Bodrum otelleri arasında öne çıkıyor. Ege Denizi ve Bodrum Kalesi'ni gören eşsiz manzarası ve sıra dışı konseptiyle tatil anlayışına yeni bir soluk getiriyor. Eşsiz manzarası, titizlikle tasarlanmış iç ve dış dekorasyonu ve lezzetli yemekleri ile bir tatilden çok daha fazlasını vadeden The Marmara Bodrum; şehir merkezine yakınlığı ile de misafirlerine büyük bir ulaşım kolaylığı sağlıyor.

İç mimarisi ve tasarımıyla Bodrum'un doğal güzelliği ve tarihi dokusuna uyum sağlayan otel, odalarının ferahlığı ile misafirlerinin dinlenme kalitesini arttırıyor.

"Small Luxury Hotels" etiketi ve "5 Star Diamond Award" ödülüne sahip olan The Marmara Bodrum'da 9 farklı konseptte dizayn edilmiş toplam 97 oda ve süit bulunuyor. Garden Suit'in yemyeşil özel bahçesinde sevdiklerinizle keyifli sohbetlere
imza atabileceğiniz gibi Bella Vista Suit'teki terasta Bodrum Körfezi ve Bodrum Kalesi
manzarası eşliğinde jakuzi keyfi yapabilirsiniz. Party Animal Süit yüksek profilli eğlence için tasarlanmış ve terası küçük özel partilerin düzenlenmesini sağlayacak şekilde donatılmış.

Bodrum Bodrum Süit muhteşem manzaraya sahip özel bahçesi ile tatilde aradığınız her detayı içeriyor. Dolce Vita Suit, minimalist ve lüks tasarımıyla "Bodrum'da tatil keyfi" kavramını baştan yaratıyor. Sunset Süit maviyle beyazın buluştuğu Bodrum'a bakan 70 m²'lik terası ve özel bahçesiyle farklı bir konaklama deneyimi sunuyor.

Otelde yer alan diğer olanaklar ise şöyle; plaja ücretsiz shuttle servis, yüzme havuzları, basketbol sahası, tenis kortu, masa tenisi, dart ve squash alanlarının sauna/buhar odası yanında fitness salonu, hamam, ve Dünya Seyahat Ödülleri'nde iki kez "Türkiye'nin En İyi Spa Merkezi" ödülü kazanmış tescilli bir spa ve güzellik merkezi...

THE MARMARA
BODRUM
www.themarmarahotels.com

İnsan tuhaf, ne hoyrat, ne şaheser ve nasıl ilkel *hayret*

Berkay Tuncay'ın 13 Mart'ta SANATORIUM'da açılacak solo sergisi *İnsan tuhaf, ne hoyrat, ne şaheser ve nasıl ilkel hayret,* sanatçının İnternet kültürünü tarihsel bağlantılar üzerinden okuduğu ve içinde bulunduğumuz çağın kapitalist, dijital ve absürt yansımalarına baktığı son dönem üretimlerini bir araya getiriyor. Başlığını Hande Yener'in sözleri Sezen Aksu tarafından yazılan *Kibir* şarkısından alan sergi, popüler kültürün dijitalleşmeyle nasıl evrildiğine odaklanıyor ve bugün kültürlerarası bağlantılar kurmakta nasıl bir işlevi olabileceğini de sorguluyor. Tuncay'la yeni sergisi bağlamında sohbet ettik

Röportaj: Ulya Soley

İşlerinde içinde bulunduğumuz çağın kültürünü, İnternet'le kurduğumuz ilişkiyi ve İnternet'te kurulan ilişkileri, yaygın anksiyeteyi, dijitalde kullanılan ortak dili ve bu tuhaf tek kültürlü yaşam biçimlerimizi ortaya koyuyorsun ama bunu geçmişten kopmadan, tarihle bağlar kurarak örüyorsun. Hem en yeniye hem de en eskiye ilgi duyman sergiyi çok güçlü kılıyor. İkisi arasında kurduğun ilişkilerden bahsedebilir misin?

Çalışmalarımda genellikle İnternet'in günümüz global toplumu üzerindeki etkisini, bu mecra üzerinde üretilen dil ve yayılan kültür üzerinden inceliyorum. Sergiyi kurgularken de çeşitli çağrışımlar, bağlantılar ve izlerin ışığında, özellikle Y kuşağının günlük aktivitelerine ve iletişimine tarih öncesi/sonrası çağlara göndermeler yaparak baktım. *Emoji*'lerin, *meme*'lerin belki form olarak "yeni" olduğunu düşünsek de, bilgi ve duygu aktarım birimleri olarak ele aldığımızda -tıpkı hiyeroglifler ve mağara resimleri gibi- bize bunları anımsatacak öncülleri mevcut. Sergideki işlerde, ilk yaratıcı faaliyetlerin ortaya çıktığı tarih öncesi zamanlardan içinde bulunduğumuz küresel bağlanırlık çağına, insanın varlığını ve oluşturduğu kültürü nesilden nesile aktarma çabasını vurgulamaya çalıştım.

Mağara resimleriyle *meme*'ler arasında bağlantılar kurmanın yanı sıra, artık klasik haline gelmiş metinlerle bugünkü yaşama biçimlerimiz arasında da bağlantılar kuruyorsun. Örneğin Sartre'ın 30'larda yazdığı *Bulantı*'dan sık kullandığımız yeşil bulantı emojisine uzanan *Bulantı* adlı fotoğraf. Bu fotoğrafın katmanlarından biraz bahsedebilir misin?

Evet, belki J. P. Sartre'ın *Bulantı*'sının yanında Parquet Courts'un *Content Nausea* adlı şarkısının sözlerine de bir parantez açmam gerekiyor. Çünkü sergideki *Bulantı (Nausea)* adlı fotoğrafta bu iki farklı döneme ait çalışmayı mikslemeye çalışıyorum. Şarkının sözlerini, X ve Z jenerasyonları arasında kalmış, kimi zaman sadece tüketici ve tembel olmakla eleştirilen kimi zaman da özgürlükçü ve sosyal farkındalıklara sahip olduklarından övülen ama hiçbir zaman tam bir kalıba oturtulamayan *millenial*'lar üzerinden okuyorum. Sözlerde, telefon ve bilgisayarlarımızla geçirdiğimiz zaman diliminde her an maruz kaldığımız çok fazla veriye, bunların sebep olduğu gerginliğe ve tüm bu tıklamaların, aşağıya kaydırmaların, bilgiye çabuk ulaşma ve paylaşmanın neden olduğu "içerik bulantısı"na vurgu yapılıyor. Her gün hayatımıza bir yenisi dahil olan cihazların ve uygulamaların büyüsü altında, düşüncelerimizin bile kendimize ait olup olmadığını sorgular hale geldiğimiz bir durumdan bahsediliyor. Bu durum ile Sartre'ın romanındaki ana karakter Roquentin'in, adeta fazlalık olarak gördüğü nedensiz var oluşu, dünyasındaki şeylerin giderek anlamsızlaşması, yaşadığı belirsizlikler ve bunun getirdiği korkulardan duyduğu bulantı arasında yakınlık kuruyorum. İki çalışmadan hareketle, "bulantı emoji"sini -bir İnternet trendini takiben- saçıma kazıtarak içselleştirmeye ve başka bir formda sunmaya çalıştım.

Aslında sabah 9'dan akşam 6'ya ofiste çalışan ve öğle yemeğini İnternet'ten masasına sipariş eden, haftanın sonu geldiğinde ise gece 12'den önce açılmayan kulüplerde, muhtemelen İnternet'te tanıştığı insanlarla sabaha kadar partileyen, bir şeyi istemesiyle edinmesi arasındaki zamanın çok kısa olduğu bir nesli ele alıyorsun. Fakat bu nesil olan biten her şeyle ilgili bir o kadar da endişeli. Bu endişeyi nasıl okuyorsun? İşlerinde nasıl izlerini görüyoruz?

İnternet kullanıcılarının endişeleriyle ilgili işler üretmeye 2012-2013 yıllarında gerçekleştirdiğim *Feelings and Anxities of Ordinary Netizens* serisiyle başlamıştım. Gözlemlediğim huzursuzluğu tasarladığım bayraklar, t-shirtler, posterler ve çeşitli nesnelerle anlatmaya çalıştım. "Kesin bir şeyler kaçırıyorum" korkusuyla aynı anda her yerde olmaya, her şeyi aynı anda yapmaya çalışmak, sosyal medyada yanlışlıkla bir şey paylaşmaktan duyulan endişe, az beğeni alacağım kaygısı... Ama teknolojik ilerlemenin beraberinde getirdiklerine karşı bakışım kesinlikle tek yönlü değil, endişe de var, umut da, üzüntü de var, mutluluk da. Hepsi aynı anda var ve bu konuda yapabileceğimiz bir şey yok. Neye bakarsak onu görüyoruz. *Meme*'ler uzunca bir süredir bütün bu endişeyle baş edebilme mekanizması, ortak bir dil, ortak tartışmanın bir parçası olarak dolaşımda. Yeni neslin *Reddit, 4Chan* ve benzeri çevrimiçi platformlar aracılığıyla kara mizahı İnternet üzerinde yayması bu açıdan önemli. Endişe, depresyon, intihar, hayatın saçmalığı gibi temalar bir dizi yeni görsel ve yazınsal ifade biçimi aracılığıyla yeniden işleniyor. Sıklıkla *meme*'ler aracılığıyla özellikle 20. yüzyılda büyük kitlelerin dikkatini çekmiş "nihilizm", "varoluşçuluk" ve "absürdizm" gibi düşünce alanlarının yeni okumalarının yapıldığını; parodi, öykünme, taklit ve gerçekliğin tamamıyla birbirine karıştığını gözlemliyorum. Ve bu durumu çalışmalarımda işliyorum.

İşlerinde her zaman metinle, özellikle de şiirle güçlü bir ilişki kuruyorsun. Bu sergide de ASMR video işin İnternet dilinde önemli bir yeri olan kısaltmaları bir araya getirerek oluşturduğun bir şiirden yola çıkıyor. Hangi şiirlerden besleniyorsun? Ne tür kaynaklar sana esin kaynağı oluyor?

ASMR videosunun temelinde yakın zamanda bir şiir kitabı olarak da yayınlanacak, mesajlaşma dilindeki ekonomik harf/kelime kullanımına odaklanan *Poems from Instant Messaging* adlı çalışmam var. Anlık mesajların kısaltmalarının yer aldığı sözlüklerdeki sınıflandırmadan hareketle alfabetik bir düzende ilerleyen şiirlerden oluşuyor. Videoda, sanatçı Nynke Norberhuis oluşturduğum şiirleri kendi ASMR üslubuyla, çeşitli jest ve mimiklerle destekleyerek icra ediyor. Buluntu şiir, somut şiir, görsel şiir gibi deneysel şiir alanları benim için önemli esin kaynakları.

Serginin başlığı *İnsan tuhaf, ne hoyrat, ne şaheser ve nasıl ilkel hayret* başlığı hakkındaki fikirlerini de çok merak ediyorum. Hande Yener gibi bir figürün *Kibir* şarkısının sözlerinin sergiyle bu kadar örtüşmesi ne gibi yorumlamalara alan açıyor?

Üretimlerimde popüler kültüre ve şarkı sözlerine referans vermek uğraştığım kavramlarla farklı disiplinler arasında bağlar kurmamı, konuyu farklı yönlere doğru açabilmemi sağlıyor. Sezen Aksu'ya ait bu sözlerin zamansız olduğunu düşünüyorum. Bu sergiyi oluşturan tüm öğeleri daha iyi bir arada tutacak bir sergi ismi olamazdı. Ben de gelecek jenerasyonlar için çok ilkel olduğumuzu düşünenlerdenim.

(SOL) BERKAY TUNCAY, BULANTI, 2020, FOTOĞRAF KAĞIDI ÜZERİNE DİJİTAL INKJET BASKI, 70X50 CM

BERKAY TUNCAY, POEMS FROM INSTANT MESSAGING (ASMR), 2020, TEK KANALLI HD VİDEO, AUDIO

İmge, im, i...

Röportaj: Sevim Sancaktar

Fotoğraf: Elif Kahveci

Uzun yıllardır üretimlerini yakinen takip ettiğimiz Civan Özkanoğlu'nun New York şehrinde önemli bir misafirlik programına kabul edilmesini vesile ederek yeni üretimlerinin dönüşümünü sohbete açtık

CİVAN ÖZKANOĞLU

Yakın bir zamanda International Studio&Curatorial Program'da önemli bir misafirlik programına kabul edildin ve başladın. Kurumun sadece New York merkezli sanatçıların başvurusuna açık *Ground Floor* programı her yıl en fazla yedi kişiyi kabul ediyor. NY gibi rekabeti yüksek, sanatçısı bol bir şehirde programa kaç kişinin başvuru yapmış olabileceğini hesaba katınca, önemli bir şeyin parçası olduğun açık. Hangi dinamikler bu kadar önemli bir program haline getiriyor ISCP'yi?

Bu dinamiği ayakta tutan üç sacayağı var. Sanatçılar, kurum ve şehir. Her biri ötekini yükseltiyor ve sonucunda burası ülkenin ve dünyanın geri kalanı için önemli, cazip ve talep gören bir kurum halini alıyor. Geçmişte buraya kabul edilen sanatçıların kimler olduğu kadar, kurumun programının ciddi ama bir o kadar da esnek ve ulaşılabilir olması önemli bir etken. Öte yandan, New York zaten her sektörden insanın beslendiği ve iz bırakmak için çaba sarf ettiği bir şehir.

Daha kişisel izlenimler aktaracak olursam, ISCP misafir sanatçı programıyla bilinen bir yapı olsa da yıl içinde organize ettikleri konuşmalar, sergilerle de, benim izleyici olarak, tıpkı bir galeri veya enstitüyü takip ettiğim gibi yıllardır yolumu düşürdüğüm bir yerdi. Bu yapıya misafir sanatçı olarak dahil olduktan sonra da bizleri buluşturdukları küratörler, iş üretimine dair entelektüel alışverişler ve türlü fonlarla ilgili yönlendirmeleri aklıma gelen ilk pozitif noktalar.

ISCP *residency* senin üretimin için nasıl bir teşvik yaratacak?

Öncelikle çok uzun süredir yaşadığım ev/atölye ortamımdan yeni bir alana geçmek benim için kendi başına bir teşvik. Bazen böyle bir alan değişikliğine ihtiyaç olup olmadığını fark etmeden yıllar geçebiliyor. Kendi adıma doğru zamanda doğru bir yer değişikliği diye düşünüyorum, zira şu an çalıştığım işlerden ikisi New York'la ve ülkeyle direkt bağlantılı ve yıl boyunca bu atölyede yaşayacağım buluşmalar, diyaloglar ve olası iş birlikleri benim için çok önemli. O işlerin şekilleneceği format üzerine yapbozlar yapmak, araştırmaları derinleştirmek adına bu atölyede olmak hızlı ilerlememi sağlayacak. Ayrıca aynı binada 30-40 sanatçının yeni bir hikâye, araştırma, sergi için hazırlandığını bilmek de başka bir motivasyon kaynağı.

Bu misafirlik programının New York gibi bir şehirde oluşunun olumlu tarafları ve zorlukları neler olacak?

New York Amerika değil, en büyük ayrıcalık bu. Az önce de söylemeye çalıştığım gibi, New York insanların gelmeden, buradayken ve ayrıldıktan sonra bir şekilde ilişkilenmek, ilişkide kalmak istedikleri bir şehir. O korunmak istenen bağ sanat dünyası için de geçerli. Karşınıza her an dünyanın herhangi bir yerinden hiç beklenmedik biri çıkabilir. Bu işin biraz sosyal yönü, fakat o karşılaşma anlamlı bir birlikteliğe dönüşebilme potansiyelini de daima içinde taşır. Dolayısıyla, burada yaşayanlar kadar gelip geçenler de şehir için önemli bir katma değer oluşturuyor. Her türlü etnik kökenden, birden fazla şapkası olan insanı barındırabilen bir şehir daha fazla hikâye ve bilgi demek. Benim için New York dev bir kazan içinde çok iyi hazırlanmış bir *Gumbo* çorbası. O da zaten tarihsel geçmişi itibariyle birbirinden etkilenen kültürleri temsil eden bir yemek.

Aynı şekilde, zorlukları da göz ardı edemeyiz. New York eski New York değil. Özellikle son beş yılda temel tüketim, ulaşım, barınma gibi ihtiyaçlardaki pahalılaşma oranı özellikle *freelance* çalışanlar için çok zorlayıcı. Mesela benim bu atölyeye en az bir yıllığına sahip olacak olmam gayet güzel ve doğal olarak beni atölyede daha fazla zaman geçirmeye teşvik edecek. Fakat halihazırda bu şehirde yaşıyor olduğum için temel masraflarımı atölyeden arta kalan zaman ölçüsünde hâlâ karşılamak durumunda olacağım.

Sanatçıların alışılmış ortamından uzaklaşması, sanatçı olarak üretimlerine, beslendikleri alanlara biraz daha uzaktan bakıp kendi üretim akslarını ve yönelimlerini başka açılardan yorumlamalarına imkân sağlayabiliyor. Senin durumunda yaklaşık 12 yıldır New York merkezli olup aynı zamanda

No11 HOTEL & APARTMENTS

Asmalı Mescit, Balyoz Sokak, No: 11 Beyoğlu 34430 İstanbul Türkiye
+90 212 293 44 64 info@no11apartments.com **no11apartments.com**

İstanbul sanat ortamıyla etkileşimli olarak yoluna devam ediyor olmak, sana durma, üretimlerini demlendirme, onlara yeniden bakma fırsatını verebildi mi? Yoksa bu program tam da bu işlevi mi görecek?

Tam olarak da bahsettiğin etkileşim ve fazla hareketten dolayı New York hayatım brüt 12 yıl, net ise 6 yıl. Program tüm işlere durup sakince bakmak için güzel bir fırsat, fakat konusu İstanbul'dan beslenen bir işe New York'tan bakmak, New York'ta çalıştığım bir işe Adana'da aile rutinimin içine girmişken bakmak da ilginç olabiliyor. Bu seyahatler ve uzaklaşmalarla işlere dair uzun süredir ikilemde kaldığım şeyler bir anda çözülüyor, anlam kazanıyor ya da boşa çıkabiliyor.

Ayrıca İstanbul sanat ortamını, şehrin geri kalanında yaşananlarla birlikte düşününce orada bulunmak, dayanışmak ve enerji alışverişinde bulunmak çok önemli. Bana iyi gelen ve benim iyi geldiğimi bildiğim ortamlar, insanlar varsa gidip gelmeye devam. Hele ki kuşları, ağacı eksilmiş bir şehirde insana ve üretimlerimize tutunmaktan başka çare yok; kuşları ve ağaçları geri getirmek koşuluyla!

Tekrar soruna dönersem, en az bir yıl sürecek bu programda kararlar almak için uzaklaşmaya gerek olmadan ve bu vesileyle karbon ayak izi salınımını minimumda tutarak Türkiye'yle temas halinde kalmaya ve üretime devam.

İşlerin üzerinden düşündüğümüzde bir dönüşüm gözlemleyebiliyoruz. Fotografik işlerle başladığın üretimlerin bugün, metni, performansı ve araştırma temelli bir üretim aksını kılavuz olarak kullanıyor. İmge yerine dil ve ifade araçlarını daha çok merkeze alan üretim yaklaşımını nasıl kuruyorsun? Ve bu dönüşüm sence üretiminin hangi aşamasında, nasıl gerçekleşiyor?

İmge uzun bir dönem üretimimin merkezindeydi ve şu an üzerinde çalıştığım işler bittiğinde yine önemli bir alanı kaplayacak. Son birkaç yılda gösterdiğim işlerin içeriğinde ise imge elbette vardı fakat ses, söz, yazı, beden ile biraz daha direkt ve canlı bir anlatım tercih etmiştim. Onların çoğu da öncelikle Türkiye bağlamında ele aldığım işlerdi. Çünkü kendi sürecim, toplumsal süreç ve işin formatı onu çağırıyordu. Fotoğraftan hiçbir zaman kopuş yok, bilakis orası benim konfor alanım, fakat çalıştığım meseleyle her zaman örtüşemeyebiliyor. Dolayısıyla medyum anlamındaki dönüşüm bir anlamda kaçınılmazdı. Sanatçıların dönüştürme gücüne ve bir sanat eserinin son halini almadan önceki dönüşümlerine tüm inancımla birlikte, mümkün olduğunca basit bir anlatım kurgulamak da hoşuma gidiyor. Dolayısıyla önce konu ve basit ele almak, sonra ise imge, im, i... vs.

Bunun yanı sıra, yeni bir medyum yeni bir malzeme, yeni bir usta, emekle ilişki ve öğrenmek demek. Son birkaç yılda sergilediğim işlerin hepsindeki ortak nokta, başlangıçta neden yaptığıma veya neyi istediğime emin olmakla birlikte sürecin geri kalanının esnek ve yolda belirlenmiş olması. Çünkü malzeme ve uygulayan insanlarla yan yana gelmek başka bir aşama; hatta gerçeklik. Zaten evrendeki bütün sanat işlerinin ortak işler olduğunu kabul etmişizdir herhalde, değil mi?

Tam da ortaklıklardan bahsetmişken, sanatçıların başvurularını tekil olarak yapmak zorunda olmaları, kendilerinin editörü, prodüktörü ya da finansörü olma koşulları ve bunun getirdiği zorluklar içinde bir yandan üretmeye devam etmeye çalışmaları, sanatsal üretimlerini de zaman zaman sekteye uğratabiliyor. New York'a bakıldığında kaynakları çok daha gelişmiş ama yoğun bir rekabet ortamı, İstanbul'a bakıldığında kurumsallaşma deneyimini tamamlayamamış, her an yalnızlaşmayı düşündürecek/yalnızlaştırmanın içine düşecek bir sanat ortamından bahsediyoruz. Kabul edildiğin sanatçı misafirlik programının hayata geçirilmesi için sen de kendi fonunu yaratma yöntemleri deniyorsun. Bu koşullar seni nasıl etkiliyor?

Sanatçıların kendi aralarındaki editörlük, başvuru, prodüksiyon gibi imece çalışmaları özellikle Türkiye'de gelişmiş bir aşamada. Kesinlikle iyi hissettiren, dayanışmayı güçlendiren ve birbirimizi entelektüel anlamda besleyen durumlar, fakat bunlar geleneksel, kültürel refleksler olduğu kadar bütçe yetersizliklerinden dolayı geliştirilmiş manevra kabiliyetleri. Her ekonomistin hayatında sanat yok ama her sanatçının hayatında ekonomi var. Bu bence elinde kapital olan ve sanatla hemhâl herkese devamlı hatırlatılması gereken bir durum. Öte yandan, bin bir tatlı söz ve ricayla artırılmaya çalışılan bütçelerin elde edildikten sonra isme cisme göre esnemeyecek ilkelerle paylaştırılması lazım. Bu standart oluşmalı ki, sanatçı da desteği hangi koşullarda alıp almadığını, öncelikli değerlendirmenin iş üzerinden olduğunu bilsin. Aksi taktirde, bahsettiğin yalnızlaşma başlar. Ekonominin kırılgan, sokakların ve evlerin gergin olduğu dönemlerde sadece sanatçılar değil, üreten her kesim emeklerinin karşılığını alamadığında veya bir adaletsizlik hissettiklerinde o yalnızlaşma daha derin yaşanabiliyor. ... Ama tekrar ISCP'ye dönecek olursam, evet, kısmen kendi fonumu yaratmayı deniyorum. Burada kabul edildiğim *Ground Floor Program* her sene belediye ve şehirdeki çeşitli kültür sanat fonlarından destek alıyor. Bu desteğe önceki senelerde Andy Warhol Vakfı, Yoko Ono Vakfı, bu yıl da Alice&Lawrence Weiner katılmış. Alınan destekler yedi sanatçıya paylaştırıldığı için geride hâlâ sanatçının bulması gereken bir sponsor veya bütçe mevcut. Ben de iş satmaya çabalayarak gerekli miktarı bir an önce tamamlamaya ve yılın geri kalanında stüdyoda çalışırken enerjimi para arayışına harcamamaya çalışıyorum.

Son olarak, program süresince üzerine çalışacağın spesifik bir konu ya da devam eden bir proje var mı?

Biri şehir, diğeri de ülkeyi kapsayan ve kesiştikleri birkaç nokta olan iki projeyi çalışıyor olacağım. Aslında araştırmaya ve deneme çekimlerine başlayalı çok uzun zaman oldu. Genel bahsedecek olursam: "Toplumun, toplulukların, mahallelinin birbirini izlemesi, gözetlemesi, kollaması nerede başlar? Nasıl gelişir? Hangi izinlerle meşrulaşır? Suç hangi noktada oluşur ve ayrımcılık suçu ne kadar örtbas eder?" gibi sorulara New York ve Amerika'nın genelinde sokaklarda olan birkaç işaret, tabela ve aydınlatma lambaları üzerinden bakıyorum.

O ikisi dışında yaklaşık üç senedir bir buğday tarlası ve etrafında hasat zamanı yaptığım çekimlerden kurgulamaya çalıştığım bir hikâye var. Bu seneki hasadın sonuncusu olmasını ve bitirmeyi umuyorum.

Son olarak 2016'da SALT'ta gerçekleştirdiğim *Hepimiz Biliyoruz* işini güncellenmiş haliyle ve biraz da farklı bir formatta Amerika'da nasıl gösteririm sorusu üzerine çalışıyor olacağım.

STÜDYO 107, ISCP, NEW YORK

ROLEX

DAY-DATE

1956'da çıkan ve vizyonerlerle dünya liderlerinin tercihi olan Day-Date, ikonik gün göstergesiyle prestij ve başarının sembolü olmayı sürdürüyor. Bu, zamana dayanıklı mükemmelliğin ve Rolex'in hikayesi.

#Perpetual

OYSTER PERPETUAL DAY-DATE 36

RHODIUM